Arte e historia en la Edad Media II

Sobre el construir: técnicas, artistas, artesanos, comitentes

AKAL / Arte y estética

Enrico Castelnuovo
y Giuseppe Sergi (dirs.)

Como su propio nombre indica, *Sobre el construir* se centra en el mundo de la arquitectura, de la producción de las obras, de quienes las concibieron y realizaron, de las técnicas usadas, de los materiales empleados. Ahora bien, en el Medievo todo esto se entendía de una manera bastante diferente a la nuestra. El edificio no sólo se consideraba un referente en el tejido urbano, o el definidor de un espacio interior de fuerte carga simbólica, sino un todo coherente en el que a la obra propiamente constructiva se unían el resto de elementos que la ornaban: pinturas murales, esculturas, vidrieras, telas, piezas de orfebrería…

Ciertos materiales podían llevar implícitos unos significados que hoy ya no somos capaces de percibir; los productos de las llamadas «artes mayores», una división jerárquica ajena por completo al hombre medieval, no eran necesariamente los más apreciados –una rica tela podía despertar impresiones y emociones más intensas de cuanto pudiese hacerlo una portada esculpida, hacia la que, sin embargo, hoy dirigiríamos principalmente nuestra atención– y el comitente, en fin, podía ser –y durante mucho tiempo lo fue– considerado mucho más importante que el artista o, por lo menos, estar implicado en la creación de la obra tanto como éste.

El presente volumen constituirá, sin duda, un importante paso para corregir la visión tópica, distorsionada y simplificada que se sigue teniendo de la Edad Media y que ha ayudado a ocultar una realidad mucho más rica y compleja de lo que se piensa.

Enrico Castelnuovo, profesor emérito de la Scuola Normale Superiore di Pisa, y **Giuseppe Sergi,** profesor de Historia medieval en la Universidad de Turín, son los editores de esta obra y quienes, junto con el ya fallecido profesor **Paolo Fossati,** concibieron la idea de reunir a los más reconocidos especialistas en historia y arte medievales.

akal

ISBN 978-84-460-2496-5
9 788446 024965
www.akal.com

Acceso abierto

CC BY NC SA

Maqueta de portada: Sergio Ramírez

Diseño interior y cubierta: RAG

Título original: *Arti e Storia nel Medioevo II. Del costruire: tecniche, artisti, artigiani, committenti*

© Giulio Einaudi editore s.p.a., Turín, 2003

© Ediciones Akal, S. A., 2013
para lengua española

Sector Foresta, 1

28760 Tres Cantos

Madrid – España

Tel.: 918 061 996

Fax: 918 044 028

www.akal.com

ISBN: 978-84-460-2496-5

Depósito legal: M. M-24.536-2013

Impreso en España.

Enrico Castelnuovo y Giuseppe Sergi (eds.)

ARTE E HISTORIA EN LA EDAD MEDIA

Volumen II

Del construir: técnicas, artistas, artesanos, comitentes

Traducción

María Teresa Chaves Montoya

akal

Arte e historia en la Edad Media II

Proyecto de Enrico Castelnuovo, Paolo Fossati y Giuseppe Sergi

I

Tiempos, espacios, instituciones

II

Del construir: técnicas, artistas, artesanos, comitentes

III

Del ver: públicos, formas, funciones

IV

La Edad Media, pasado y presente

PRESENTACIÓN

El primer volumen de *Arte e historia de la Edad Media* tenía como subtítulo *Tiempos, espacios, instituciones* y quería ilustrar (y hacer reflexionar sobre) las grandes categorías o nociones-marco del largo periodo que la obra abordaba: la cronología, la geografía, los poderes, la Iglesia, el Imperio, el papado, las cortes, las ciudades. Se trataba de presentar los terrenos y las instituciones en los que los hechos habían tenido lugar, de conocer determinadas actitudes ante los espacios, desde los percibidos como reales de la ciudad, el campo o el bosque hasta los imaginados (pero que no se consideraban como menos reales) del otro mundo, desde los recorridos personalmente por los peregrinos o por los emperadores, por los mercaderes o por los soldados, hasta aquellos de los que se oía hablar y cuyas singularidades y maravillas se transmitían en las narraciones; se trataba de evocar los tiempos, los distintos modos de entenderlos, de vivirlos y de referirse a ellos, los tiempos de los hombres, de los eclesiásticos y de los trabajadores, los tiempos de las canterías vividas por los carpinteros, los canteros, los arquitectos, y cómo siglos después los historiadores dividieron y periodizaron estos mismos tiempos.

Este volumen que se titula *Del construir* se ocupa principalmente, como indica el subtítulo *Técnicas, artistas, artesanos, comitentes,* de la producción de las obras, de quienes las concibieron y realizaron, de las técnicas usadas, de las materias empleadas. Ahora bien, todos estos elementos, desde los artífices hasta los comitentes, las técnicas, los mismos materiales, pudieron entederse en la Edad Media de manera muy diferente de como hoy estamos acostumbrados a percibirlos. Ciertos materiales podían conllevar significados particulares hasta configurar una «iconología de los materiales»; los productos de las que solemos llamar «artes mayores» no eran necesariamente los más apreciados: un bordado podía serlo mucho más que una pintura, un sello requerir la intervención de los más hábiles artistas, un orfebre podía ser mucho más estimado que un escultor y, en fin, el comitente podía ser –y durante mucho tiempo lo fue– considerado mucho más importante que el artista o por lo menos estar implicado en la creación de la obra de modo tan inextricable como aquél.

Es éste uno de los aspectos que nos podrán parecer más singulares e inesperados y, sin embargo, más de un indicio apunta a una situación semejante. En efecto, podemos encontrar en una escultura o una pieza de orfebrería una inscripción que lleve un nombre acompañado de la expresión «me fecit» o, en otros casos, de un «fieri fecit». Por tanto, tendríamos razón si creyéramos que, allí donde la obra es la que habla para indicar quién la ha creado («me fecit»), el nombre indicado es el del autor, el de quien había esculpido la piedra, la madera, el mármol, quien había trabajado los metales preciosos, y que en el segundo caso, obviamente, la expresión «fieri fecit» («hizo hacer») señala al comitente, al que la ha encargado y deseado. Pero, si en este último caso no deberían quedar dudas, el primero plantea más de un problema. En algunas circunstancias, en efecto, el «me fecit» puede aludir tanto a uno como a otro, ya que en la Edad Media artista y comitente podían encontrarse, por así decirlo, en la misma orilla e, incluso, quien había encargado la obra, el comitente, podía ser considerado el auténtico autor. Precisamente esto es lo que declara de forma explícita en el siglo IX Anastasio el Bibliotecario cuando escribe al emperador Carlos el Calvo, alabándolo por lo que había hecho en pro de la difusión de la cultura no sólo latina sino también griega: «Tu quippe facis qui ad faciendum suscitas et hortaris, quia et nos saepe magnam domum fecisse dicimur, non tamen manibus sed affatibus», es decir: «Tú también haces, porque animas y exhortas a hacer, y a menudo hablamos de alguien que ha hecho una gran casa, pero no porque la ha construido propiamente con sus manos sino con las palabras»; lo que quiere decir, por tanto, que el verdadero autor de un edificio es el que lo ha comisionado. Una posición parecida la encontramos expresada en la inscripción de un esmalte de mediados del siglo XII, fragmento de una pieza de orfebrería encargada por el arzobispo de Winchester Enrique de Blois, gran comitente que aparece representado postrado mientras ofrece al Padre Eterno un altar o una cajita-relicario de esmalte que sujeta entre sus manos. Encontramos aquí, en una singular interpretación de un *topos* ovidiano, la inscripción «ars auro gemmisque prior; prior omnibus autor». Si el término autor se refiere a Enrique de Blois (aunque también podría referirse al Supremo Creador), entonces deberíamos traducirlo así: «el arte es superior al oro y a las gemas, pero el primero de todos es el comitente» (que es justo al que llaman autor).

Las fuentes literarias y los monumentos ilustran esta peculiar imagen que en la Edad Media se tiene del comitente con dos casos clamorosos: a principios del siglo XI el de Bernardo de Hildesheim, en el XII el de Suger de Saint-Denis. En el primero, las fuentes atribuyen a Bernardo un conocimiento y una práctica de las técnicas artísticas excepcionales, unidos al mismo tiempo a una no menos excepcional actividad como comitente, mientras que en los escritos de Suger sobre la consagración de la iglesia de Saint-Denis su papel de inventor y creador se exalta en reiteradas ocasiones y su nombre se repite continuamente –como se repetía incansablemente en las obras que él comisionó para su iglesia– en detrimento de los de los artífices que habían trabajado para él, de los que no nos ha llegado ni siquiera un nombre.

Pero ¿cómo podemos llamar a quienes con sus manos trabajaron la piedra, o los metales, o historiaron las páginas de los códices: artífices, artesanos, artistas? A juzgar por la calidad de las obras que produjeron, los llamaríamos sin duda artistas, y muy grandes a menudo, pero este término no existía en el vocabulario medieval o no se les aplicaba

a ellos, sino más bien –en las pocas veces que se encuentra– a quienes estudiaban o practicaban esas técnicas mentales y no manuales que eran las artes liberales, privilegiadas en comparación con las actividades consideradas no nobles sino serviles, como las «artes mecánicas». Esta distinción de origen clásico, erigida en sistema por Marciano Capella y por Casiodoro, fue el pecado original de los artistas figurativos, cuyos productos fruto del trabajo manual fueron discriminados regularmente en la Edad Media respecto a los del ingenio, mientras que los textos literarios se consideraban siempre pertenecientes a un nivel más alto respecto a los figurativos. Dos ejemplos lo demostrarán con especial evidencia: la vida de san Eligio, orfebre, monedero y personaje clave de la corte merovingia, cuenta que Eligio, mientras estaba concentrado en su trabajo de orfebre, tenía abierto delante un libro para poder realizar al mismo tiempo una doble labor, manual para los hombres y mental para Dios («manus usibus hominum, mentem usui mancipabat divino»); la vida de Bernardo de Hildesheim dice que, «aunque su ánimo ardiese con vivísimo fuego por todas las ciencias liberales, él se dedicó a estudiar esas artes de menor peso llamadas mecánicas». La distinción entre artistas y artesanos es relativamente reciente y responde al hecho de privilegiar el acto creativo, el carácter único e irrepetible del producto, de abrirse camino una cierta idea del genio. Por otro lado, si en la Edad Media existió, en escasa medida y dirigida a unos fines concretos, alguna forma de comercio de obras (el abad Gauzlin, fundador de la abadía de Fleury –hoy Saint-Benoît-sur-Loire– compra –o manda comprar– en Roma a comienzos del siglo XI marfiles, piezas de orfebrería y, lo que es más obvio, pórfidos y mármoles preciosos), la tendencia a un auténtico coleccionismo no se desarrolló de manera significativa antes del siglo XIV, salvo raras excepciones, entre ellas la famosa de Federico II. Pero ello no significa que no existiera –y en las fuentes tenemos pruebas en abundancia– una apreciación de lo que hoy llamamos la calidad artística, así como –y también de ello tenemos testimonios– una estima del artífice y de sus peculiares cualidades.

Como quiera que se llame al artista medieval, éste se nos presenta con unos rasgos desdibujados, a menudo contradictorios. Una primera contradicción es la que opone, al gran número de obras llegadas hasta nosotros, a los edificios, a las esculturas, a los códices miniados, a los esmaltes, a las piezas de orfebrería, a los marfiles, a las pinturas, que forman el más excepcional legado que la Edad Media nos ha dado y al que pertenecen algunas de las imágenes más llenas de significado que tenemos de esa época, el escaso número de nombres de artífices que conocemos.

En efecto, el grandioso patrimonio figurativo medieval es en gran parte anónimo. La inscripción del nombre del autor en la obra es una práctica como mínimo discontinua. La encontramos de manera más o menos regular en ciertas tipologías de objetos, en las grandes campanas de bronce, por ejemplo, lo que podría sorprendernos, aunque prueba claramente cómo la capacidad de dominar una técnica que presentaba grandes dificultades como la fundición del bronce fuese objeto de una especial consideración y de orgullo, mientras que no disponemos de nombres para una gran parte de las obras que consideramos cruciales en la historia del arte medieval. No debemos pensar que el artífice quisiera con esto manifestar su humildad y la intención de anularse en la obra como en una oración dirigida al Creador, como una recomendación para la vida eterna, aunque por supuesto estas motivaciones no faltaron y de ello disponemos de amplios

y significativos testimonios. Insistir en esta dirección significaría reavivar los mitos que pudieron crearse en época romántica pero que tienen escaso fundamento y pueden ser discutidos con una serie de datos que obran en nuestro poder.

Si el tímpano de la portada de la catedral de Saint-Lazare de Autun, una obra maestra de la escultura románica europea, ostenta el nombre de Gislebertus, los de Vezélay, Moissac o Conques no proporcionan ninguna noticia sobre sus no menos grandes creadores. Las cosas funcionan de manera distinta en Italia, donde en el siglo XII encontramos un creciente número de esculturas firmadas y donde se consolida y se desarrolla una tradición. A veces pero no siempre, encontramos los nombres de los artífices en las puertas de bronce, o incluso en una pila bautismal, en algunas suntuosas piezas de orfebrería pero sin que tampoco aquí se pueda establecer una regla: el altar de Klosterneuburg lleva el nombre de Nicolás de Verdún, pero no se encuentra ningún nombre en el arca-relicario de los Reyes Magos en Colonia, una de las más célebres y espléndidas piezas de orfebrería de comienzos del siglo XIII. En los capiteles figurados, estas excepcionales invenciones de la mente medieval, sólo de vez en cuando encontramos algún nombre. En el siglo XIII, en las canterías de las catedrales francesas, la situación se va modificando y los nombres de los escultores que en el periodo precedente se podían localizar aquí y allá desaparecen casi totalmente de las obras. Los documentos de archivo nos dicen bastante poco, también porque es muy poco lo que se ha conservado. Las crónicas monásticas y las gestas de los obispos proporcionan algunos nombres, pero no es fácil entender los criterios por los que han sido elegidos ni puede que se haya reflexionado bastante sobre los mismos.

En este volumen hemos querido dar un amplio espacio a las técnicas y los tratados correspondientes, dedicándoles toda la segunda parte. Era importante que la jerarquización de las artes y la demarcación entre artes mayores y menores que se consumó con vicisitudes y variables fronteras durante el siglo XVI dejase el puesto a una apreciación diferente de la situación tal como se presenta para gran parte de la Edad Media. De las fuentes se deduce que los productos de orfebrería y de las artes textiles fueron especialmente apreciados y admirados. A duras penas nos damos cuenta de que una pieza de orfebrería recubierta de piedras y rutilante en un altar, o una tela de colores tornasolados, con los matices cromáticos más refinados, con los dibujos más fantásticos y elaborados, podía despertar en un hombre del Medievo impresiones y emociones más intensas de cuanto pudiese hacerlo un muro pintado al fresco o una portada esculpida, hacia los que hoy dirigiríamos principalmente nuestra atención.

Las páginas históricas de este volumen, en parte desarrolladas en capítulos específicos, en parte –según la inspiración general de la obra– entrelazadas en los capítulos dedicados a los artistas y a las técnicas, están orientadas preferentemente al tema del patronazgo y al de las distintas «sedes», religiosas o civiles, en las que se ejerció la actividad artística.

Los artífices no son pasivos respecto a la demanda del comitente, pero lógicamente están condicionados por esa demanda. Pueden verse impelidos a celebrar o incluso a legitimar un poder, y la tipología de poderes es quizá más amplia en la Edad Media que en las demás épocas históricas. Está el poder universalista del Imperio, el de inspiración pública de los reinos y de las más importantes dinastías; pero también están los poderes señoriales locales, que más que nadie tienen que «construirse» una imagen,

mientras que los poderes municipales combinan elementos nuevos con otros –más sólidos pero a la vez más ligados a una línea propagandística– que reivindican un vínculo con el pasado y con la herencia de una idea de *res publica*.

También las entidades religiosas son normalmente «poderes», poderes eclesiásticos (autónomos de Roma antes del siglo XI, encuadrados en la otra potencia universalista, la papal, después de la Reforma gregoriana) pero también poderes señoriales: de obispos que extienden su hegemonía exportando en el condado los modelos urbanos; de abades que conforman áreas de *dominatus*, reivindicando, por un lado, la «normalidad» de su acción también política y, por otro, administrando bienes inmuebles y consolidando derechos que los hacen competir con los señoríos laicos.

Sin embargo, no cabe duda de que los comitentes religiosos tienden a convertir en algo «visual» y tangible elementos que podrían prescindir de las concretas jerarquías terrenales: desde el orden eclesiástico que puede evocar el orden celestial, hasta la espiritualidad de experiencias monásticas vividas junto a la ascesis y a la celebración de estilos de vida propuestos a toda la cristiandad.

Las «sedes», además, interaccionan con el artista independientemente de la identidad y de las intenciones del comitente. Hay intervenciones funcionales: equipar un castillo ubicado en el campo no es lo mismo que dotar un palacio en la ciudad, proyectar la relación entre una catedral y el tejido urbano no es lo mismo que integrar un edificio monástico en un contexto rural. Pero las propias empresas ornamentales también reflejan el espíritu del lugar, de su ubicación, del carácter de los edificios en los que se aplican. No sólo son distintas las posibilidades de inversión en una pequeña iglesia rural o en la abadía de Cluny; no sólo cambian el precio, el valor, las capacidades de los artistas. Por parte de los artistas y de los artesanos está la aplicación de sus técnicas adquiridas y practicadas pero también la adaptación al sitio y al ambiente: se trata sustancialmente de una «interpretación» de la que es causa e inspiración la sede, por el mismo hecho de estar aislada o de formar parte de una red, de querer exhibir riqueza o pobreza, prestigio o misticismo, poder o inclinación a la asistencia. En la relación con la naturaleza, más o menos humanizada, las técnicas pueden apuntar hacia la mímesis o a destacar las diferencias respecto al marco.

Pueden parecer discursos atemporales. Pero los lectores tienen aquí la ocasión de comprobar que la Edad Media, al proporcionar una tipología tan rica y compleja de comitentes y sedes –lejos de cualquier homologación–, permite mejor que otros periodos observar las vibraciones (a veces mínimas y, sin embargo, clasificables) en el interior de un interesante triángulo, típico del periodo, constituido por la personalidad del artista, los grandes modelos culturales internacionales y arraigadas identidades locales.

Enrico Castelnuovo y Giuseppe Sergi

Nota de Fabrizio Crivello a la sección

LAS OBRAS: COLORES, MATERIALES, ARTÍFICES, en pp. 385-416.

Con esta selección de obras queremos ilustrar las principales técnicas artísticas medievales. Las imágenes y las técnicas se relacionan con los textos correspondientes a las técnicas reunidas en este volumen: el objetivo es proporcionar un recorrido visual que se lea en paralelo al textual. Los pies, ampliados por pequeños comentarios, pretenden guiar en este recorrido al lector, que de todas formas deberá remitirse a la lectura del correspondiente epígrafe para las cuestiones generales de cada técnica. Además, nos ha parecido oportuno indicar para cada obra una referencia orientativa.

Una serie de reproducciones a color tiende naturalmente a privilegiar las técnicas en las que el papel de la policromía es imprescindible; por tanto, faltan las técnicas constructivas y las de la escultura en piedra no policromada. Junto a las técnicas y a los materiales, también hemos decidido presentar a algunos protagonistas de la producción artística medieval: comitentes y artistas que mediante representaciones o inscripciones han dejado su memoria en las obras.

Toda selección implica inevitablemente exclusiones. En cualquier caso, se ha tratado de representar, por grado de importancia, la producción occidental, incluyendo asimismo –aunque con un único ejemplo– los otros grandes centros del universo artístico medieval: el Oriente bizantino (lám. 14) y el mundo islámico (lám. 25).

Del construir: técnicas, artistas, artesanos, comitentes

1

PATRONAZGO Y RETÓRICA

Beat Brenk

Introducción

Hoy está fuera de discusión que, sin el conocimiento de las cuestiones históricas concernientes al comitente, una obra de arte o de arquitectura no se puede entender plenamente. Pero, por muy esencial que sea, el interés por dichas cuestiones no debería desviar la atención de la obra de arte, del contenido artístico real, de lo que yo definiría como el «diseño», sino en todo caso agudizarla. En efecto, una vez establecidas las coordenadas históricas de una obra de arte, habría que reconducir el interés hacia sus características peculiares. Para salir del callejón sin salida al que conduce la alternativa «arte o historia», no es necesario hacer zarpar el barco de la teoría: es la experiencia práctica en relación con las dos componentes «arte e historia» la que debe valorar, caso por caso, dónde se produce una interacción y lo que puede resultar de esta interacción entre forma artística, «diseño» y datos históricos en cada caso específico. El estudio en profundidad de los puntos de vista del comitente permite básicamente al investigador el acceso a las circunstancias históricas vinculadas al nacimiento de una obra. Los resultados de esta línea metodológica a menudo son tan fecundos y ricos en detalles que hacen parecer superfluo, o por lo menos lo pasan a un segundo plano, el interés por el contenido artístico. De este modo, la «historia» coincide con la «historia del arte», como sucedió con el «estilo» sólo algunas generaciones atrás.

Un nexo que se suele descuidar con demasiada frecuencia entre el ámbito histórico del comitente y el concepto artístico es la intención, la pretensión que la obra de arte o de arquitectura comporta, o la retórica que traiciona. El concepto de «retórica» se usará aquí en sentido no propiamente literario, sino traslaticio[1]. En efecto, este concepto se presta bastante bien a la caracterización de determinados *modos* de la retórica de la obra de arte (*narratio, argumentatio, exempla, loci communes, ornatus,* etc.), pero no es

[1] H. Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft,* Munich, 1960.

mi intención trazar aquí unos paralelos minuciosos y pedantes entre los conceptos retóricos de la literatura y los de las artes figurativas.

Aunque no siempre es fácil de interpretar y, sin embargo, se encuentra siempre presente en la obra de arte, la pretensión puede afectar a la forma y al contenido, es decir, se articula tanto en la estructura formal como en el contenido y el valor semántico[2]. Pero habría que evitar el uso del concepto de «pretensión» en sentido jurídico, puesto que una obra de arte o de arquitectura no puede ni mostrar ni imponer unas pretensiones en sentido jurídico. Sin embargo, sí puede exhibir unas construcciones ficticias, unas apariencias, unas intenciones que manifiestan de manera más o menos velada las aspiraciones del comitente. El destinatario de este programa de intenciones no es el jurista, sino el observador que esté en disposición de recibir unos estímulos visuales. Por experiencia visual se entiende también, entre otras cosas, el lenguaje figurativo vigente en un lugar determinado. En efecto, la percepción de una intención artística presupone, por parte del historiador del arte, una familiaridad con el canon formal de un determinado «paisaje artístico» –o sea, con el lenguaje figurativo vigente–, ya que sólo con el canon formal normativo de un determinado paisaje artístico se pueden «leer» y valorar correctamente sus cimas y sus abismos.

Puesto que, en la Edad Media, el concepto de contexto artístico sólo se puede usar esporádicamente, en los estudios recientes el interés por el mismo se ha ido debilitando. Dicho concepto, además, parece contraponerse al discurso actual, unilateralmente orientado hacia la interpretación. Y, sin embargo, la historia del arte no puede prescindir totalmente de aquél. El programa de intenciones que comporta la obra y su contexto artístico son interdependientes.

El comitente a veces puede ejercer una considerable influencia en el contenido y la forma de la obra de arte, pero nunca es completamente libre a la hora de elegir, ya que a menudo, queriendo o sin querer, se somete a las tendencias y a las modas artísticas de una época o de un centro artístico, y sólo muy raramente un comitente llega a inaugurar un mundo propio de formas y contenidos. Pero, cuando un comitente se aparta de la habitual rutina artística y llama a artistas de otros lugares, la historia del arte que suele imponerse, tan interesada en las causas y en los «precedentes», normalmente tiene problemas para realizar una valoración equilibrada. Lo que pretendemos aquí es analizar en profundidad esta problemática: la retórica de lo único, de lo incomparable, de lo diferente.

En la Tardoantigüedad, sin duda fueron los dos tetrarcas Diocleciano y Galerio quienes dieron vida, con sus palacios imperiales en Split, Salónica y Romuliana-Gamzigrad, a unos conceptos del diseño tan nuevos que se vieron como rocas erráticas, sin precedentes y sin continuación. Casi podríamos decir que quienes quisieron infringir las costumbres, recurriendo a vocablos artísticos lo más exóticos posibles y fuera de lo común, fueron más las autoridades mundanas que las eclesiásticas: les gustaba adornarse con la retórica de la unicidad, de lo diferente, del gusto por lo foráneo; importaban materiales de construcción de países lejanos; contrataban a artistas de otros lugares. También la Iglesia se servía a veces de la retórica de lo foráneo: para hacer valer sus pretensiones universalistas en el ámbito cultural y religioso, el abad Suger llamó a Saint-Denis a artistas «de

[2] M. Warnke, *Bau und Überbau. Soziologie der mittelalterlichen Architektur nach den Schriftquellen*, Frankfort, 1976, pp. 128-129.

diversis nationibus», cuya exacta proveniencia, a partir de los pocos fragmentos que se conservan, no se puede reconstruir en gran parte. En la basílica de San Francisco en Asís se emplearon por primera vez en un edificio eclesiástico artistas de las más variadas procedencias y las más distintas técnicas artísticas. La capilla de San Bartolomé, de 1017 y contigua a la catedral de Paderborn, habría sido edificada «per operarios Graecos»[3], por talleres griegos, pero, después de un análisis más minucioso del edificio[4], ni siquiera con la mejor voluntad se podría encontrar algún elemento bizantino. El interior de tres naves con cúpulas es un *unicum* en el contexto artístico no sólo de Westfalia, sino de todo el arte europeo. Al tratarse de un edificio sin precedentes y sin continuación, se puede suponer que fue proyectado para constituir una excepción lo más peculiar posible. En el fondo, la retórica de la peculiaridad o de lo diferente se manifestaba en la misma formulación que aparece en la *Vida* de Meinwerk: la expresión «per operarios Graecos» significa claramente que el comitente pretendía erigir un edificio totalmente fuera de lo común. Tal vez tenemos aquí un primer testimonio del significado de «greco/bizantino = exótico, fuera de lo común y extremadamente valioso» y, además, ¿acaso no había dicho Cicerón, en las *Tusculunae disputationes* (I.1), «En la cultura y en cada género literario Grecia era superior»[5], sentando de esta forma las bases del *topos* literario de la veneración por todo lo que venía de Grecia? En el siglo VI el compilador del *Liber Pontificalis* considera importante contar que las columnas con decoración de roleos sobre el sepulcro de san Pedro habían sido importadas de Grecia[6]. Puesto que estas columnas habían sido llevadas desde Asia Menor y colocadas *in loco* muy probablemente ya en el siglo IV, en los archivos pontificios se conservó obviamente una información sobre su procedencia prestigiosa con la que se quería dar lustre a la tumba apostólica. La procedencia de Grecia evocaba una *auctoritas* a beneficio del sepulcro de san Pedro.

Artistas «de diversis nationibus» y materiales «undique conquisitis», o la «retórica de lo diferente»

No siempre es posible distinguir claramente las distintas formas de la retórica que aquí estamos considerando –unicidad, peculiaridad, diferencia, *varietas*– porque lo que

---

[3] O. Lehmann-Brockhaus, *Schriftquellen zur Kunstgeschichte des 11. und 12. Jahrhunderts für Deutschland, Lothringen und Italien*, Berlín, 1938, n.º 1039.

[4] G. Mietke, *Die Bautätigkeit Meinwerks von Paderborn und die frühchristliche und byzantinische Architektur*, Paderborn, 1991, pp. 17-111; Lobbedey observa justamente, a propósito de las bóvedas, que se trata de una «forma que en Westfalia no se había visto nunca y que no volverá a aparecer»: U. Lobbedey, «Die Kirchenbauten Bischof Meinwerks», en H. L. Drewes (ed.), *Meinwerk von Paderborn. 1009-1036. Ein Bischof in seiner Zeit*, Paderborn, 1986, pp. 42-58.

[5] Cicerón, *Tusculunae disputationes*, I.1 [ed. cast.: *Debates en Túsculo*, Madrid, Akal, 2004]: «Doctrina Graecia nos et omni litterarum genere superabat». Cfr. también Horacio, *Epístolas*, II.1, vv. 156-162, y Virgilio, *Eneida*, VI, vv. 847-853.

[6] L. Duchesne (ed.), *Le Liber Pontificalis*, París, 1886-1892, I, p. 176: «Et exornavit supra columnis porphyreticis et alia columnas vitineas quas de Grecias perduxit». Wegener sugiere que estas columnas decoradas con roleos podrían provenir de Éfeso: M. Wegner, «Gewundene Säulen aus Ephesos», *Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Instituts* LI (1976-1977), supl. 49-64 [agradezco este apunte a F. A. Bauer].

los textos afirman no coincide del todo con lo que la estética de las obras comporta pero vale la pena que nos detengamos a reflexionar sobre estas formas de la estética y en particular, sobre la expresión «de diversis nationibus»[7], ya que el comitente, cuando contrataba a los artistas «de diversis nationibus» (así se expresaba el abad Suger a propósito de la realización de las vidrieras de la girola de la abadía de Saint-Denis), se proponía algo más que documentar el florido estado de sus finanzas. Establecer la procedencia artística de las vidrieras del deambulatorio de Saint-Denis no resulta demasiado difícil. Los artistas de la vidriera con el árbol de Jesé debían de ser originarios de Borgoña; los de la vidriera anagógica, de la región del Mosa; los de la vidriera de san Benito, de Normandía; en cambio, hasta ahora no ha sido posible determinar el origen de los artistas de la vidriera de la infancia de Cristo y de la vidriera de Carlomagno[8]. La eficaz realización de un gran encargo exigía normalmente el empleo de distintos artistas, locales y forasteros. El problema es saber si el comitente o el autor querían que se distinguieran en la obra de arte las distintas procedencias, es decir, las distintas manos de los artistas. Suger no se pronuncia al respecto y, en cualquier caso, sólo describe tres de las muchas vidrieras, con sus distintos temas y los diversos significados (la vidriera de Jesé, la anagógica y la de la vida de Moisés), y lo que le interesa sobre todo es hablar del gasto financiero que supusieron (700 libras).

El reclutamiento, en un centro de arte preexistente o naciente, de artistas venidos de fuera no se debe interpretar automáticamente como una intención que conlleva un mensaje retórico de diferencia. Un claro ejemplo es el caso de Rímini, que, sin la política artística llevada a partir de 1450 por Segismundo Malatesta, se habría quedado en una provincia tardogótica sin un perfil propio[9]. Pero Segismundo Malatesta llamó a Leon Battista Alberti de Florencia para que proyectara el Templo Malatestiano. Si Piero della Francesca fue elegido luego por Alberti o personalmente por Segismundo Malatesta, no podemos saberlo. Sabemos sólo que, en una carta de 1449, Segismundo le rogaba a Giovanni de Médicis que le enviara a «algún pintor de calidad». Además de Alberti y Piero della Francesca, Segismundo llamó a su corte a Agostino di Duccio y a Pisanello, y de esta forma Rímini se convirtió de golpe en un centro capaz de competir con Florencia. Algo parecido ocurrió en Roma: en el año 1481 se estipuló entre Giovanni de Dolci, al servicio del papa Sixto IV, y los cuatro artistas Botticelli, Ghirlandaio, Rosselli y Perugino, un contrato para la decoración de la Capilla Sixtina, en los palacios

---

[7] Suger, *Liber de Rebus in administratione sua gestis*, cap. XXXIV; E. Panofsky, *Abbot Suger on the Abbey Church of St.-Denis and its Art Treasures*, Princeton, 1946, pp. 72-74: «Vitrearum etiam novarum placeclaram varietatem [...] tam superius quam inferius magistrorum multorum de diversis nationibus manu exquisita depingi fecimus» («También hemos ordenado que fuera pintada por la mano excelente de muchos maestros de diversas naciones una bella variedad de nuevas vidrieras, tanto en la zona superior como en la inferior»).

[8] L. Grodecki, «Les vitraux de Saint-Denis. Études sur le vitrail au XIIe siècle», en AA. VV., *Corpus Vitrearum Medii Aevi: France*, vol. I, París, 1976; *id.*, «Études sur les vitraux de Suger à Saint-Denis (XIIe siècle)», en AA. VV., *Corpus Vitrearum*, cit., vol. III, París, 1995.

[9] A. Paolucci, «Anno Domini 1450», en A. Donati (ed.), *Il potere, le arti, la guerra. Lo splendore dei Malatesta*, Milán, 2001, pp. 41-47, en particular p. 42: «Sin Segismundo, sin ese fatal Anno Domini 1450 que domina Rímini como el cangrejo de su signo zodiacal en el famoso relieve de Agostino di Duccio, el arte local se habría abandonado a los tranquilos estilos provinciales: se habría mantenido dignamente en equilibrio entre las pervivencias góticas, los rigorismos devotos y los cautos ajustes en sentido moderno [...]».

vaticanos, con «decem istorias testamenti antiqui et novi cum cortinis inferius ad depingendum bene diligenter et fideliter melius quo poterint»[10]. No entraremos aquí en los detalles de la compleja interpretación de este contrato para la decoración de la capilla pontificia. Es verdad que la elección de cuatro artistas para un encargo que normalmente se habría confiado a uno solo y sus ayudantes excede en mucho el nivel de pretensión local, pero también es cierto que en Roma y alrededores, hacia 1480, no se encontraban pintores de la categoría de un Botticelli. En esa época era Florencia la que dictaba en toda Italia el nivel al que se debía aspirar. La representación de sí mismo que el pontífice quería mostrar se manifiesta además, en la capilla Sixtina, en las dimensiones de la planta (40 × 13,60 m) y en su considerable altura (20,70 m), que indican al espectador que el comitente pretendía salirse de los esquemas de la retórica habitual de las capillas privadas de palacio.

Si, para la Tardoantigüedad y la Alta Edad Media, la historia del arte dispusiera de informaciones incluso menos detalladas que éstas sobre Rímini o Roma, se podrían efectuar comparaciones de amplio espectro y así comprender mejor los diferentes procesos y los distintos énfasis. Sin embargo, la época paleocristiana y el primer milenio ofrecen muy pocas fuentes a las que dirigirse para nuestro estudio. Pero, si los textos resultan decididamente lacónicos, a veces son los materiales empleados, y en especial los distintos tipos de mármol, los que revelan que no «nacieron» in situ sino que fueron importados desde lejos, de diversos lugares, y con un gran dispendio de medios. Así pues, para desarrollar mi discurso, que en realidad debería apoyarse en los textos, me serviré, por lo que se refiere a la Tardoantigüedad, sobre todo de los distintos tipos de mármol, que suministran valiosas informaciones sobre su proveniencia, aunque no siempre sobre su primer uso.

El palacio de Diocleciano en Split *(Spalatum)*

Empezaré por el palacio de Diocleciano en Split, porque el comitente es famoso y el edificio está relativamente bien conservado. La discusión sobre si el palacio es un castro, un pretorio, una villa, un palacio o un castillo resulta, frente al creativo conjunto de varios tipos de espacios diferentes con distintas funciones, bastante académica. El arquitecto de Diocleciano manejaba con la máxima desenvoltura tanto las formas arquitectónicas representativas como las funcionales, y las combinó sin problemas, creando una nueva tipología arquitectónica. Se trata de un edificio que en el exterior parece un castro, pero en el interior se revela como una residencia del tamaño de una pequeña ciudad, y la presencia del peristilo con el mausoleo y el templo produce la impresión de un foro en miniatura. Al edificar dentro de su palacio un templo de Júpiter y un mausoleo, Diocleciano estaba adoptando claramente una tradición arquitectónica romana que se remonta al templo de Apolo de la residencia de Augusto en el Palatino. El

[10] L. D. Ettlinger, *The Sixtine Chapel Before Michelangelo. Religious Imagery and Papal Primacy*, Oxford, 1965, pp. 17, 120: «Diez historias del Antiguo y Nuevo Testamento con cortinas debajo, que hay que pintar muy diligente y fielmente, de la mejor manera posible».

material empleado en la construcción del palacio de Split está constituido por piedra caliza de Istria, ladrillo y mármol de Asia Menor; como guardia del mausoleo, esfinges importadas de Egipto. La técnica griega de la entalladura, así como el estilo de algunos capiteles con hojas de acanto esculpidos con talla a bisel, testimonian la presencia de escultores-cinceladores procedentes de Asia Menor. La extravagancia del programa arquitectónico y la presencia de ricos mármoles procedentes de Asia Menor no se pueden interpretar de otra forma que como retórica imperial. La finalidad de esta retórica es la de superar el fasto de las anteriores residencias imperiales con la exhibición de las formas y los materiales más exóticos y de moda. Es la retórica de lo diferente, que se contrapone a la arquitectura local en piedra caliza, y también éste es el motivo por el que el palacio no creó escuela. Queda como un edificio absolutamente único, sin precedentes y sin continuación[11].

Los argumentos aquí aducidos no se pueden generalizar o aplicar a otros edificios. La retórica imperial no siempre se puede reconocer por estos aspectos. Pero, desde Augusto, el uso de distintos tipos de mármol y piedras gozó de una especial preferencia por parte de los emperadores, tanto para revestir los paramentos con *opus sectile* como para emplearlos como materiales de construcción policromos en general. El material imperial por excelencia era el pórfido, porque se extraía del *Mons Porphyrites*, en Egipto, bajo control imperial, pero desde el siglo IV la Iglesia y la aristocracia senatorial se apoderaron tranquilamente de este valioso material[12]. En la Tardoantigüedad y en la Edad Media, el pórfido y la púrpura ya no transmitían de forma exclusiva la retórica imperial, pero las intenciones implícitas en ellos formaban parte del ámbito de la estética y se podían descifrar sin problemas. Se sabía que el pórfido era una prerrogativa exclusiva de los comitentes más poderosos.

El arco de Constantino en Roma

Por lo que concierne al uso de materiales de construcción de distinta procedencia, el arco de Constantino en Roma constituye un monumento único en su estilo. Patrizio Pensabene y Clementina Panella[13] han analizado por primera vez profesionalmente to-

---

[11] T. Marasovi, *Dioklecijanova placa*, Belgrado, 1976 [ed. ingl.: *Diocletian's Palace*, Belgrado, 1982]; K. J. Wilkes, *Diocletian's Palace, Split*, Sheffield, 1993.

[12] L. Duchesne (ed.), *Le Liber Pontificalis*, cit., I, pp. 174, 176; M. L. Lucci, «Il porfido nell'antichità», *Archeologia classica* XVI (1964), pp. 226-271; M. Reinhold, «History of Purple as a Status Symbol in Antiquity», *Latomus* CXVI (1970); S. B. Butters, *The Triumph of Vulcan. Sculptor's Tools, Porphyry and the Prince of Ducal Florence*, 2 vols., Florencia, 1996.

[13] P. Pensabene y C. Panella, «Reimpiego e progettazione architettonica nei monumenti tardo-antichi di Roma», *Rendiconti. Pontificia Accademia Romana di Archeologia* LXVI (1996), pp. 111-283, en particular pp. 174-283; la serie de publicaciones sobre los *spolia costantiniani* se va enriqueciendo continuamente con nuevos títulos: B. Ward-Perkins, «Re-Using the Architectural Legacy of the Past, entre idéologie et pragmatisme», en G. P. Brogiolo y B. Ward-Perkins (eds.), *The Idea and Ideal of the Town between Late Antiquity and the Early Middle Ages*, Leiden, 1999, pp. 225-244; J. Elsner, «From the Culture of Spolia to the Cult of Relics: The Arch of Constantine and the Genesis of Late Antique Forms», *Papers of the British School at Rome* LXVIII (2000), pp. 149-178; B. L. Wohl, «Constantine's Use of "spolia"», en AA. VV., «Late Antiquity. Art in Context», *Acta Hyperborea* VIII (2001), pp. 85-106.

dos los distintos tipos de mármol empleados, especificando sus varios nombres. Lo que nos interesa del resultado de su análisis es el dato de que el arco está compuesto tanto de mármol de Carrara como de mármol proconeso[14]. A la retórica imperial del «gusto por lo extranjero» responden también sin duda las columnas acanaladas de giallo antico y los esclavos de pavonazo en el ático, colocados sobre bases de mármol cipolino (fig. 1). Hasta entonces, un surtido similar de distintos tipos de mármol se había usado sólo en interiores, nunca en arcos de triunfo. Los únicos edificios en lugares abiertos adornados con mármoles policromos eran los ninfeos[15]. La abundante policromía del arco de Constantino debía de recordar al espectador tardoantiguo un museo de escultura[16]. Por primera vez en la historia del arte antiguo, la policromía de los interiores se llevaba a una fachada. Los investigadores no han tenido suficientemente en cuenta la extraordinaria originalidad y el violento impacto estético de esta policromía, que sin duda fue planificada. De extremo interés, y hasta entonces caso único, es la alternancia casi regular de mármol lunense (Carrara) y de Proconeso, una alternancia dotada de una calidad estética particular pero que no sabemos con certeza si era visible: tanto el mármol de Proconeso como el lunense del arco de Constantino tienen unos matices azulados.

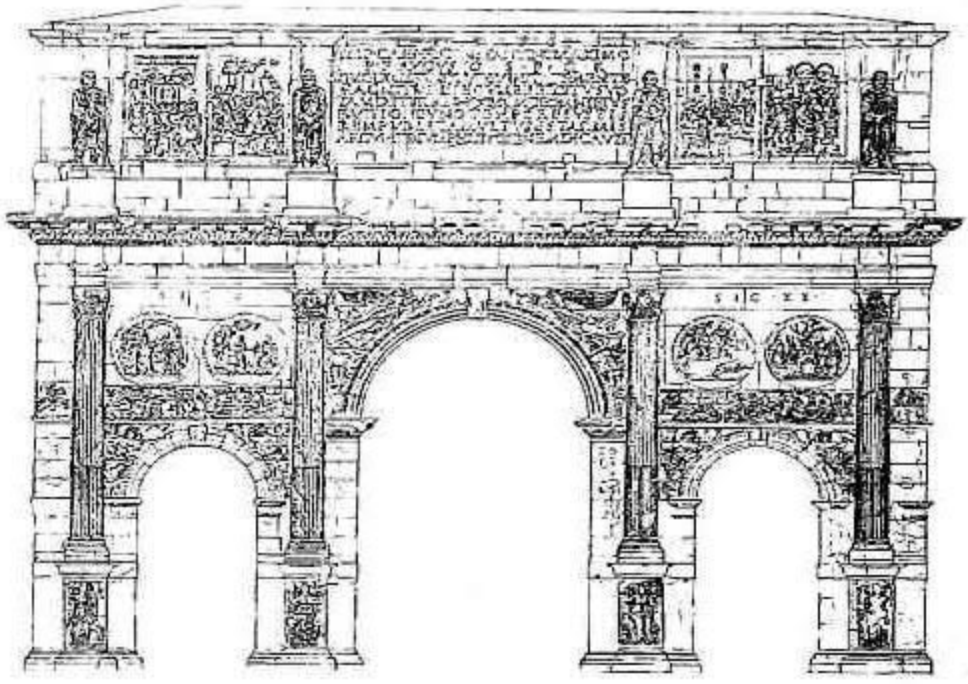


Figura 1. Roma, arco de Constantino, fachada sur, 312-315.

[14] P. Pensabene y C. Panella, «Reimpiego», cit., p. 178, fig. 30 A/B.

[15] Agradezco esta indicación a Fausto Zevi. Cfr. A. M. Mansel, *Die Ruinen von Side*, Berlín, 1963, p. 53.

[16] J. Elsner, «From the Culture of Spolia», cit., p. 158: «El arco de Constantino era un conjunto de originales antecedentes, no de copias».

Esta alternancia de dos tipos de mármol parecidos pero no completamente iguales formaba parte, en cualquier caso, del concepto de diseño implícito en la obra. Fuera o no inmediatamente visible, la alternancia de materiales provenientes de Carrara y de la isla de Proconeso responde a una nueva estética, la estética de la *varietas*. En la época imperial clásica se procuraba que en un arquitrabe se usara siempre la misma tonalidad de mármol:

> Jamás se encuentra la mezcla de gradaciones contrastantes de mármoles del mismo o de distinto origen dentro de un mismo elemento de la zona superior que pudiera romper la uniformidad. En cambio, esto se produce precisamente en los monumentos oficiales tardoantiguos en los que predomina la práctica de la reutilización[17].

Si consideramos más atentamente la distribución del mármol lunense y de Proconeso, comprobamos que, aunque no se haya adoptado un sistema constante, se procuraba usar mármol proconeso justo encima de los tondos de época adrianea, realizados en su mayoría en mármol lunense. Un claro propósito estético se encuentra en la elección del mármol lunense para la cornisa principal y del mármol proconeso para el friso. Por supuesto, la distribución de los distintos tipos de mármol no se produjo de manera casual. La alternancia cromática es intencionada, transmite opulencia y ambición, ya que es más complicado y dispendioso construir con materiales de tonalidades diferentes que con un material uniforme. Se reconoce, en definitiva, un propósito estético que sólo un comitente que dispusiese de las necesarias relaciones económicas y sociales para conseguir semejantes materiales estaba en condiciones de llevar a cabo. En este caso, fue el emperador quien eligió la retórica de la *varietas*[18]. Se mostraban, sobre todo, los relieves espoliados procedentes de diversos contextos anteriores. Su retórica era a priori imperial no sólo porque en los mismos estaban las efigies de los emperadores Trajano, Marco Aurelio y Adriano, sino también porque sólo un emperador podía permitirse desmantelar un monumento conmemorativo imperial y reaprovechar los relieves. Lógicamente, también eran visibles los preciosos materiales policromos, que adornaban notoriamente sobre todo los palacios de los emperadores y de la aristocracia senatorial. No se veían, aunque estaban presentes y habían sido obtenidos a un alto precio, los retratos reelaborados con las efigies de Constantino y Licinio en los tondos de época adrianea[19]. Sin embargo sólo los espectadores expertos podían darse cuenta de que en el arco de Constantino se habían usado dos tipos distintos de mármol con matices azulados. Si se enumeran los *spolia* en este orden, resultan evidentes los sutiles medios que se emplearon en esta obra para proclamar la retórica imperial de la *varietas* y de «lo foráneo».

También encontramos esta misma retórica, de forma muy ficticia, en la *Historia augusta,* que describe así el palacio de Heliogábalo: «Pavimentó con mármol espartano y pórfido los patios del palacio, que llamó antoninianos. Esta pavimentación se ha con

---

[17] P. Pensabene y C. Panella, «Reimpiego», cit., p. 180.

[18] A este respecto, cfr. B. Brenk, «Spolia from Constantine to Charlemagne: Aesthetics Versus Ideology», *Dumbarton Oaks Papers* 41 (1987), pp. 103-104.

[19] *Ibid.*

servado hasta nuestros días, pero recientemente ha sido completamente levantada»[20]. Sobre los edificios de Alejandro Severo el autor decía:

> Fue el primero en usar un tipo de elaboración marmórea llamada alejandrina, obtenida con dos variedades distintas de mármol, es decir, el pórfido y el espartano, empleando este tipo de revestimiento marmóreo para enlosar los patios del palacio. Erigió en la ciudad muchas estatuas de gigantescas proporciones, sirviéndose de la obra de artistas llamados de todas partes[21].

Que verdaderamente Heliogábalo y Alejandro Severo hicieran pavimentar sus palacios con pórfido es menos importante, para lo que nos interesa, que el hecho de que un autor de finales del siglo IV pudiese relacionar el pórfido con la idea imperial de prestigio. También es significativa la afirmación según la cual Alejandro Severo habría recogido estatuas de todas partes y las habría hecho transportar para colocarlas en el Foro de Trajano: «Reunió en el Foro de Trajano estatuas de hombres ilustres que había hecho traer de todas partes»[22]. De nuevo, no tiene importancia si Alejandro Severo lo hizo realmente; es mucho más importante que en el siglo IV se le pudiera atribuir de forma creíble a un emperador la ambiciosa iniciativa de haberse llevado unas estatuas de otros lugares para reaprovecharlas. Después de que Constantino creara un precedente haciendo llegar docenas de estatuas de cada rincón del Imperio para reaprovecharlas en Constantinopla, en la segunda mitad del siglo IV el «coleccionismo de estatuas» se convirtió entre las clases pudientes en una actividad tan de moda que los emperadores tuvieron que intervenir con una serie de leyes en contra de este vicio[23].

Las estatuas de Constantino en Constantinopla

El coleccionismo de Constantino a favor de su nueva capital[24] era innovador ya que no se trataba del fruto de victoriosas campañas militares y sus respectivos botines de guerra, sino de una precisa voluntad de revalorizar Constantinopla –ciudad prácticamente carente de tradiciones y, como dijo Jerónimo, «desnuda»– enriqueciéndola con obras de arte que le confirieran *auctoritas* y *dignitas*[25]. De esta forma, él instituyó unos nuevos cri-

---

[20] *Historia augusta*, cap. XXIV: «Heliogábalo»: «Stravit et saxis Lacedaemoniis ac Porphyreticis plateas in Palatio, quas Antoninianas vocavit, quae saxa usque ad nostram memoriam manserunt, sed nuper eruta et exsecta sunt» [ed. cast.: *Historia augusta*, Madrid, Akal, 1990].

[21] *Ibid.*, cap. XXV: «Alejandro Severo»: «Alexandrinum opus marmoris de duobus marmoribus, hoc est Pophyretico et Lacedaemonio, primus instituit, in Palatio plateis exornatis hoc genere marmorandi. Statuas colossas in urbe multas locavit artificibus undique conquisitis».

[22] *Ibid.*, cap. XXVI: «Statuas summorum virorum in foro Traiani conlocavit undique translatas».

[23] H. Saradi-Mendelovici, «Christian Attitudes Toward Pagan Monuments in Late Antiquity and Thei Legacy in Later Byzantine Centuries», *Dumbarton Oaks Papers* 44 (1990), pp. 50-51.

[24] C. Mango, «Antique Statuary and the Byzantine Beholder», *Dumbarton Oaks Papers* 17 (1963), pp. 55-75; Eusebio, *Vita Constantini*, III, 54; Sozomeno, *Historia Ecclesiastica*, II, 5; AA. VV., *Antologia Palatina*, II.

[25] V. Pöschl, «Der Begriff der Würde im antiken Rom und später», en *Sitzungsberichte der Heidelberg Akademie der Wissenschaften*, Philosophisch-Historische Klasse, 1989, Bericht 3, Heidelberg, 1989.

terios de valoración, que sirvieron para que los cristianos pudieran apreciar el valor tístico de las imágenes paganas de los antiguos, independientemente de su significado ligioso. Como el arco de Constantino en Roma, el hipódromo de Constantinopla era u especie de museo de estatuaria antigua al aire libre. Se sabe que allí había una estatua bronce que representaba a Heracles Triespero[26], un águila de bronce, una «invenc de Apolonio de Tiana» y una estatua, también de bronce, que representaba a Elena[27] la curva este, en el punto en el que daban la vuelta las cuádrigas, estaban colocadas c estatuas de aurigas, probablemente como referencia a las levantadas en memoria del riga Porfirio. Las numerosas estatuas habrían sido trasladadas[28] desde Roma, Nicom dia, Atenas, Cizico, Cesarea, Tralles, Sardi, Mokissos, Sebastea, Satala, Caldea, Antioq Chipre, Creta, Rodas, Kíos, Antalya, Esmirna, Seleucia, Tiana, Iconio, Nikaia y Sicil También el Foro de Constantino en Constantinopla estaba adornado con numerosas tatuas, entre las que destacaban la columna de pórfido y la estatua del propio Constan no, venerada como una Tyche[30].

Aunque no fuera Constantino quien eligiera personalmente cada una de las es tuas, sino que hubiera confiado el encargo a unos *curatores*, no quedan dudas sobre «patronazgo». Ennoblecer con una serie de estatuas la ciudad que él había elegido co nueva capital del Imperio y proporcionarle una identidad cultural por medio del a fue idea suya.

El coleccionismo de estatuas para Constantinopla y el traslado de *spolia* para el a de Constantino en Roma son dos posiciones culturales radicalmente distintas, que muestran que la relación de Constantino con el arte fue sumamente creativa y llena consecuencias.

La intervención de la casualidad en la conservación de los monumentos hace q con los emperadores posteriores de época paleocristiana, sólo puedan documentarse modo esporádico otras iniciativas análogas de coleccionismo y traslado de obras de a Pero sería un error pensar que las grandes obras arquitectónicas y los grandes encar –tanto imperiales como eclesiásticos– llevaron siempre a buscar la mano de obra an tica fuera. El «gusto por lo extranjero», la aportación de artistas foráneos, aun no si do una prerrogativa exclusivamente imperial, sin duda es la manifestación de una m nificencia artística que sobre todo el emperador y los altos funcionarios estatales pod permitirse. Es indiscutible que el palacio imperial y la gran sala de las audiencias Tréveris no fueron construidos y decorados por talleres locales; se ha hablado de re ciones formales con la arquitectura milanesa, pero no tenemos la prueba. Por el co trario, algunos consideran la villa de Piazza Armerina, sobre todo por su tamaño y opulencia de sus mosaicos, una residencia imperial[31], pero aquí también falta una pr

---

[26] F. W. Unger (ed.), *Quellen der byzantinischen Kunstgeschichte* (1878), vol. I, Osnabrück, 1970, p. 317.

[27] *Ibid.*, p. 319.

[28] *Ibid.*, p. 322.

[29] Para una relación más detallada véase F. A. Bauer, *Stadt, Platz und Denkmal in der Spätantike. Unte chungen zur Ausstattung des öffentlichen Raums in den spätantiken Städten Roms, Konstantinopel und Ephe* Maguncia, 1996, pp. 249-254.

[30] *Ibid.*, pp. 167-187, 257-261 y 416.

[31] H. Kähler, *Die Villa des Maxentius bei Piazza Armerina*, Berlín, 1973, pp. 35-39.

ba concreta. Una confirmación de las elevadas pretensiones del desconocido comitente nos la da el hecho de que se hiciera llegar ex profeso hasta Sicilia desde el norte de África, más concretamente desde la actual Túnez[32], a algunos de los mosaístas, pero el comitente sigue siendo desconocido, y no existen razones determinantes que puedan adscribir la villa de Piazza Armerina a un emperador.

Santa Sofía de Constantinopla

Sin embargo, un monumento compensa plenamente esta ausencia de documentos. La iglesia de Santa Sofía de Constantinopla, consagrada en el 537 (y luego nuevamente, después del derrumbamiento de la primera cúpula, en el 562), fue encargada por el emperador Justiniano. Como desempeñaba unas funciones de representación a nivel tanto imperial como episcopal, tenía que satisfacer unas pretensiones muy elevadas. Pero evidentemente fue sólo Justiniano quien quiso dejar patentes estas elevadísimas pretensiones también en la estructura y en la decoración. Fue él quien llamó a Constantinopla a los dos arquitectos, tracistas e ingenieros Antemio de Tralles e Isidoro de Mileto[33]. Incluso cuando Procopio, ateniéndose fielmente a las reglas de la *ekphrasis*, tejió sus alabanzas, sus palabras reflejaban claramente la retórica imperial que caracteriza a esta obra:

> Así pues, el emperador no se sustrajo a ninguna tarea; se puso manos a la obra con el máximo celo y llamó a Constantinopla a especialistas de cada parte del mundo. Antemio de Tralles, con mucho el más brillante ingeniero, no sólo del presente sino también del pasado, ofreció un válido apoyo al celo del emperador, asignando a cada artífice su tarea e ideando los proyectos para las nuevas creaciones; su valioso colaborador fue otro ingeniero, Isidoro de Mileto, también él hombre de gran intelecto y merecedor de servir a un emperador como Justiniano. Pero también fue un signo de la gracia de Dios hacia nuestro emperador que él pudiera disponer de los hombres más idóneos para sus empresas. Y lógicamente también la sabiduría del emperador fue objeto de admiración, porque de ese grupo de hombres supo seleccionar a los ayudantes más idóneos para las obras más importantes[34].

¡Así que, según el encomio, Dios en persona habría contribuido a la selección de los artistas! Luego, en vez de extenderse en una detallada descripción de los elementos decorativos, Procopio formula la siguiente pregunta retórica:

> ¿Quién podría enumerar la belleza de las columnas y de las piedras que adornan la iglesia? Uno podría creerse transportado a un prado florido en primavera. Por lo que se refiere a las piedras, el observador puede admirar en una el púrpura, en otra el verde, aquí

[32] J. W. Salomonson, *La Mosaique aux chevaux de l'antiquarium de Carthage*, La Haya, 1965, pp. 22, 27, 29-30 y 36-37.

[33] C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire, 312-1453. Sources and Documents*, Englewood Cliffs, NJ, 1972, pp. 72-102; H. Kähler, *Die Hagia Sophia*, Berlín, 1967, pp. 15-19; cfr. la relación de T. Klauser, en *Jahrbuch für Antike und Christentum* XIII (1970), pp. 107-118.

[34] Procopio, *De aedificiis*, I, 1.

el rojo vivo, allí el blanco brillante, y también esos objetos que la naturaleza, a semejanza de un pintor, hace resplandecer con los más hermosos colores[35].

A los visitantes de la basílica de Santa Sofía les quedaba claro que el gran número de tipos de mármol empleados en las paredes, en las columnas, en los capiteles, en los suelos estaban ahí para evocar el estatus imperial. Resulta bastante inverosímil que el pórfido para Santa Sofía hubiera sido importado de Egipto, como pensaban Lethaby y Swainson[36]. Se trató más verosimilmente de *spolia* trasladados a Constantinopla desde lugares lejanos. En cambio, las ocho grandes columnas de la nave central, de verde antiguo (mármol procedente de Tesalia), habrían podido ser realizadas ex profeso para la iglesia[37]. Para el revestimiento parietal se usaron, dispuestas de forma especular, grandes losas de mármol hechas llegar de Karystos (cipolino de Eubea), Dokimeion (en Frigia), Kios (Aportasanta»), Numidia, etc., y ello a pesar de que, «a la vuelta de la esquina», la isla de Proconeso ofrecía un mármol de grano fino, blanco, a veces veteado de azul. La *varietas* de los tipos de mármol es una manifestación de la munificencia imperial. Pero no sólo el gran número de tipos de mármol, sino también la considerable profusión de diferentes tipos de capiteles, en su mayoría realizados *ex novo* para Santa Sofía, son la manifestación de una retórica imperial. Era tradición secular que cada emperador romano mandase realizar una ornamentación peculiar para los edificios que construía. En este contexto se debe ver el carácter innovador de los capiteles calados (fig. 2)[38]. Su novedad y su forma insólita evocan en el espectador un sentido de algo aje-

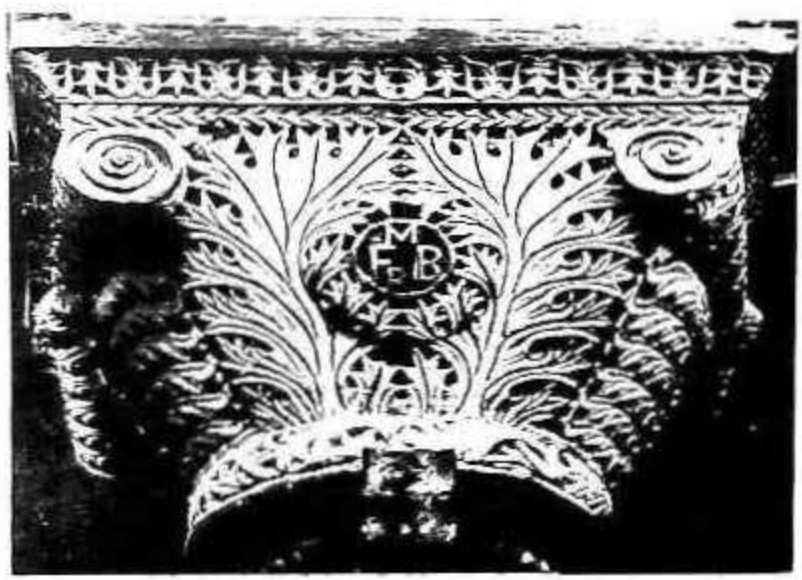


Figura 2. Estambul, Santa Sofía, capitel, 532-537.

[35] *Ibid.*, H. Kähler, *Die Hagia Sophia*, cit., p. 19.

[36] W. R. Lethaby y H. Swainson, *The Church of Sancta Sophia, Constantinople. A Study of Byzantine Building*, Londres, 1894, p. 236.

[37] *Ibid.*, p. 237.

[38] Cfr. R. Kautzsch, *Kapitellstudien*, Berlín, 1936, pp. 195-197.

no que es de por sí un elemento esencial del vocabulario de la retórica imperial. La diferencia exótica era el objetivo de la estética imperial.

La misma consideración vale para la estructura arquitectónica de Santa Sofía. Cualquier intento de hacer derivar de otras obras tanto cada una de sus formas como el conjunto está destinado a fracasar[39]. Santa Sofía, en su esencia, no tiene precedentes y además tampoco tuvo una verdadera continuación. Fue concebida como algo único y habla en su totalidad la lengua de la unicidad. Frente a este fenómeno, una historia del arte que intente explicar una obra basándose en la historia anterior, o que la haga derivar de algún modelo, se verá obligada a rendirse. Santa Sofía no se puede explicar como fin y coronamiento de siglos de continuas evoluciones. Fue proyectada y realizada por Justiniano y por sus arquitectos como un *unicum* inigualable. Por encima de todo, tenía que ser un testimonio de las miras universalistas del emperador en el ámbito político, religioso y cultural.

Santa Sofía de Benevento

La retórica de la munificencia arquitectónica estaba básicamente a disposición de cualquier poderoso. Lo demuestran claramente los edificios con función representativa, pertenecientes a los duques lombardos, de Pavía (Santa Maria in Pertica), Spoleto (San Salvador y el templo de Clitumno) y Cividale. Se trata de edificios de dimensiones relativamente pequeñas pero que se sirvieron de un modo clamoroso de la retórica de lo diferente. La época de construcción de la basílica de Santa Sofía de Benevento coincide con el reinado del duque Arechi, los años 758-787. La iglesia fue acabada probablemente en el 768[40]. La retórica religiosa de la Santa Sofía de Benevento toma como modelo de una manera audaz y pretenciosa la Santa Sofía de Justiniano en Constantinopla[41], razón por la cual Belting quiso extender esta semejanza a la forma arquitectónica de los dos edificios. Pero la tipología arquitectónica de la iglesia cortesana de Arechi no se puede comparar con la Santa Sofía constantinopolitana, ni siquiera apelando a autoridades del nivel de Krautheimer y Bandmann. La Santa Sofía de Constantinopla y la de Benevento son edificios completamente diferentes. La basílica beneventana es un edificio absolutamente innovador bajo cualquier aspecto, sin precedentes y sin continuación. Es un edificio que, justo como la Santa Sofía de Constantinopla, no se remite a una tradición conocida o ilustre, sino que es la expresión de las elevadas pretensiones políticas, culturales y artísticas del duque Arechi. Y la estructura arquitectónica, que con su hexágono interior es incluso audazmente innovadora, está ligada «a lo que es históricamente anterior y está legitimado por la tradición»[42] sólo por tener una misma advocación, santa Sofía. Por supuesto,

---

[39] R. J. Mainstone, *Hagia Sophia. Architecture, Structure and Liturgy of Justinian's Great Church*, Londres, 1988, p. 159.

[40] H. Belting, «Studien zum Beneventanischen Hof im 8. Jahrhundert», *Dumbarton Oaks Papers* 16 (1962), pp. 143-193.

[41] *Ibid.*, p. 183. «Hic dux Arichis pario de marmore templum construxit, speciem cui tunc sine mole ferebat, Justiniane, tuus labor omni pulcrior arce» («Aquí el duque Arechi mandó erigir un templo de mármol de Paros, al cual, oh Justiniano, tu obra, más bella que cualquier otra, sirvió de modelo por la belleza, aunque de menor tamaño»).

[42] *Ibid.*, p. 188.

es plausible que Arechi se hubiera inspirado en un modelo específico, pero cuál no lo sabemos. Por otro lado, la expresión «pario de marmore templum construxit» entra de lleno en el *topos* de una *ekphrasis* altisonante, dirigida principalmente a manifestar las elevadas pretensiones y ambiciones del duque. Si luego en la construcción se usó o no mármol de Paros, es un asunto de importancia secundaria. El mármol de Paros confirma la retórica ducal del «gusto por lo extranjero».

El palacio de Carlomagno en Aquisgrán

El palacio de Aquisgrán se encuentra entre esos monumentos que, sin necesidad de demostraciones y, podría decirse, sin preámbulos, dejan al más alto nivel artístico la marca de su incisiva presencia. Surgió como reinterpretación de San Vital de Rávena, si bien es cierto que ninguna fuente de época carolingia documenta una relación concreta entre San Vital y Aquisgrán. Sólo se conocen los textos que testimonian el traslado de *spolia* desde Rávena y Roma hasta Aquisgrán: me refiero al *Codex Carolinus*[43].

Sabemos que, de las ruinas aún reconocibles del palacio de Teodorico, Carlomagno hizo transportar a Alemania (y probablemente a Aquisgrán, aunque esto no conste en la carta del papa Adriano) materiales de construcción, en concreto varios tipos de mármoles (puede que también columnas de pórfido y capiteles, aunque tampoco Adriano hace ninguna alusión), colocándolos exclusivamente en el piso superior de la Capilla Palatina que era probablemente el lugar en el que vivía. Eginardo, en su *Vita Karoli*, escrita hacia el 830, cuenta claramente que Carlomagno mandó transportar columnas y mármoles desde Roma y desde Rávena para su Capilla Palatina de Aquisgrán. En San Vital de Rávena el piso superior no estaba en absoluto enfatizado: dejaba espacio a los fieles y, al mismo tiempo, ofrecía un placer estético. A las columnas de pórfido sacadas del palacio del monarca ostrogodo las siguió, en el año 801, la estatua ecuestre de bronce de Teodorico, que probablemente se ubicó entre la Capilla Palatina y la sala de representación del emperador. Para este traslado de *spolia*, Hartmut Hoffmann utilizó la expresión *translatio artium*. Detrás del mismo, decía, se escondía la ideología de la *translatio imperii* y la idea de Aquisgrán como nueva Roma[44]. Pero, si fuese así, la Capilla Palatina, desde el momento en que fue proyectada hacia el 786[45], habría expresado una intención destinada a concretarse sólo con la coronación imperial del año 800. La cuestión es, por tanto, si con el

---

[43] E. Dümmler y K. Hampe (eds.), «Codex Carolinus, Epistolae Karolini aevi», III, en *Monumenta Germaniae Historica, Epistolae*, V, Hannover, 1898-1899, p. 614, n. 81; véase también la carta del papa Adriano a Carlomagno del año 778: *ibid*., pp. 585 ss.; cfr. a este respecto G. Binding, «Zur Ikonologie der Aachener Pfalzkapelle nach den Schriftquellen», en D. R. Bauer, R. Hiestand, B. Kasten y S. Lorenz (eds.), *Mönchtum-Kirche-Herrschaft, 750-1000*, Sigmaringen, 1998, pp. 187-211, sobre todo pp. 189-199.

[44] H. Hoffmann, «Die Aachener Theoderichstatue», en V. H. Elbern (ed.), *Das erste Jahrtausend. Kultur und Kunst im werdenden Abendland an Rhein und Ruhr*, vol. I, Düsseldorf, 1962, p. 331.

[45] G. Binding, «Zur Ikonologie», cit., p. 193; *id*., «Die Aachener Pfalz Karls des Großen als archäologisch-baugeschichtliches Problem», *Zeitschrift für Archäologie des Mittelalters* XXV-XXVI (1997-1998), pp. 63-85; C. Meckseper, «Wurde in der mittelalterlichen Architektur zitiert? Das Beispiel der Pfalz Karls des Grossen in Aachen», en AA.VV., *Braunschweigische Wissenschaftliche Gesellschaft, Jahrbuch 1998*, Braunschweig, 1999, pp. 65-85.

modelo de San Vital se tuvo la intención desde el principio de establecer una relación directa con el Imperio romano, o si, al adoptarlo, Carlomagno quiso solamente inclinarse ante Teodorico, al que consideraba probablemente su artífice, o incluso si este traslado de *spolia* no era sino un modo de conseguir material de construcción. Que Carlomagno «tenía en mente un programa preciso de restauración del Imperio romano» ha sido puesto justamente en duda por Rudolf Schieffer[46]. Personalmente, dudo de que una *translatio imperii* obtenida mediante la mera presencia de la Capilla Palatina de Aquisgrán formara parte de las pretensiones políticas de Carlomagno tantos años antes de su coronación como emperador. Se podría refutar esta tesis alegando que, con la elección del paradigma de San Vital, Carlomagno sólo quiso copiar el edificio más dispendioso y estéticamente notable de Rávena, sin ninguna declaración de intenciones políticas. Esta interpretación, aunque no se pueda demostrar ni confutar, no debería descartarse a priori. Carlomagno eligió un conjunto heterogéneo: columnas de pórfido y la estatua ecuestre del palacio de Teodorico, ideas sacadas de San Vital para la planta y el alzado y, como forma base para la sala del trono, una tipología arquitectónica afín al triclinio de León III en el Palacio de Letrán[47], que sin embargo no quiso copiar al pie de la letra, sino que lo modificó considerablemente en varios puntos. La idea que se esconde detrás de estas citas era creativa e innovadora: en efecto, nunca antes los vocablos de la arquitectura palacial habían sido elegidos con tanta resolución ni habían sido combinados de una forma tan novedosa. La hipótesis de una copia arquitectónica no es acertada; en cambio, hay que tener en cuenta el efecto de la retórica de lo diferente, que, como ya hemos visto, era patrimonio de los poderosos. Digno de consideración, en el palacio imperial de Aquisgrán, es sobre todo el hecho de que ya se hubiera comenzado en los años ochenta del siglo VIII con altísimas pretensiones[48]. Por primera vez, se transportaron materiales de construcción de gran valor desde Roma y Rávena hacia el norte en un largo viaje. Sin embargo, dudo de que se pueda hablar de los *spolia* como de «una Roma trasladada a trozos, una Roma trasladada a Aquisgrán»[49]. No pudo tratarse de un simple modo para conseguir un material de construcción, sólo por el hecho de que Carlomagno eligiera las piezas con gran esmero y las hiciera transportar desde muy lejos. Por ejemplo, algunos materiales de construcción antiguos ya se encontraban disponibles en Tréveris. El palacio de Teodorico en Rávena no es un lugar casual en el que se podía conseguir material. La procedencia insigne transmite el significado: veneración por la tradición real tardoantigua italiana y deseo de continuarla pero no necesariamente legitimación de su poder. E incluso si, al quitar esos *spolia*, Carlomagno hubiese pensado en Teodorico y en su reinado, lo que está destinado a quedarse en mera hipótesis, es la estructura misma del palacio, en su esencia,

---

[46] R. Schieffer, *Die Karolinger*, Stuttgart, 1992, p. 74.

[47] L. Hugot, «Die Pfalz Karl des Großen in Aachen», en W. Braunfels y H. Schnitzler (eds.), *Karolingische Kunst*, Düsseldorf, 1965, pp. 546-556; M. D'Onofrio, *Roma e Aquisgrana*, Roma, 1983, p. 191, fig. 97; C. Meckseper, «Zur Doppelgeschossigkeit der beiden Triklinien Leos III. im Lateranpalst zu Rom», en AA. VV., *Schloß Tirol. Saalbauten und Burgen des 12. Jahrhunderts in Mitteleuropa*, Múnich-Berlín, 1998, pp. 119-129.

[48] W. Schlesinger, «Beobachtungen zur Geschichte und Gestalt der Aachner Pfalz in der Zeit Karls des Grossen», en G. Wolf (ed.), *Zum Kaisertum Karls des Grossen. Beiträge und Aufsätze*, Darmstadt, 1972, p. 389.

[49] A. Esch, «Spolien. Zur Wiederverwendung antiker Baustücke und Skulpturen im mittelalterlichen Italien», *Archiv für Kulturgeschichte* LI (1969), p. 51.

la que vuelve a cuestionar precisamente esta relación, puesto que la amalgama de formas del palacio de Aquisgrán no puede ni quiere estar en relación con un precedente específico. Todo el proyecto del conjunto palatino de Aquisgrán pretende proclamar la retórica imperial de la unicidad y superar cualquier otra residencia imperial. Quiere negar derivaciones de modelos anteriores, y tampoco se puede decir que haya tenido, en conjunto, efectos sobre otras obras. En el mismo es inconfundible la búsqueda de una representación de gran efecto. En cualquier caso, cuando eligió sus modelos, Carlomagno se fijó en Italia, y esto mucho antes de entrar en la historia como el primer emperador del periodo tras el final del mundo antiguo.

Carlomagno podía haber visto puertas de bronce en el Panteón, en el templo de Rómulo o en la *Curia Senatus* de Roma, pero desde luego no se puede defender que con este elemento arquitectónico pretendiese trasladar a Aquisgrán los contenidos del Panteón o de la Curia, que habían sido transformados en iglesias. La elección del bronce como material, en todo caso, tiene un significado equivalente al del *sermo nobilis* en la retórica. No es un hecho casual que Eginardo mencione en su *Vita Karoli* (cap. XXVI) precisamente la reja de bronce. Bronce, plata, oro, mosaico, pórfido y demás ricos materiales reflejan una elevada ideología de pretensiones de poder pero no la ideología de la *translatio imperii* a priori.

El arzobispo Egberto de Tréveris

La conciencia artística que actúa sirviéndose de la retórica de lo diferente se encuentra sobre todo entre los soberanos temporales y su entorno. Pero a veces la retórica de lo diferente podía desempeñar un papel importante también entre los hombres de la Iglesia, si vivían en estrecho contacto con soberanos y emperadores. El arzobispo Egberto de Tréveris (977-993) fue canciller del emperador Otón II, quien en el 977 lo nombró arzobispo de Tréveris. En el 981 siguió al emperador en su campaña de Italia, y en el 983 participó en la Dieta de Verona. En Tréveris él tenía a disposición un *scriptorium* «privado», el de San Maximino, y no lejos de Tréveris se erigía la abadía de Echternach, que en los siglos X y XI produjo unos manuscritos miniados de grandísima calidad[50], pero su pasión por la «variedad de modos» lo llevó a encargar dos manuscritos sumamente importantes en el *scriptorium* del monasterio de Reichenau: el famoso *Códice de Egberto* (Tréveris, Stadtbibliothek, ms. 24) y un salterio ilustrado, el *Salterio de Egberto* (Cividale, Museo Archeologico Nazionale, cod. 136). Según los resultados de los análisis paleográficos y técnicos efectuados en el *Códice de Egberto,* puede que los dos miniaturistas, Kerald y Heribert, se desplazaran ex profeso hasta Tréveris para realizar el manuscrito según los deseos de Egberto[51]. Un

[50] J. Fried, «Tugend und Heiligkeit. Beobachtungen und Überlegungen zu der Herrscherbildern Heinrichs III», en W. Hartmann (ed.), *Mittelalter, Annäherungen an eine fremde Zeit,* Regensburg, 1993, pp. 41-85.

[51] H. Hoffmann, «Weitere ottonische Handschriften aus Trier», en F. J. Ronig (ed.), *Egbert Erzbischof von Trier 977-993. Gedenkschrift der Diözese Trier zum 1000. Todestag,* Tréveris, 1993, vol. II, pp. 87-93; D. Oltrogge, «"Materia" und "Ingenium". Beobachtungen zur Herstellung des Egbertcodex», *ibid.*, p. 134; en cuanto a las atri-

hecho sin duda excepcional. Los dos se representaron a sus pies en el papel de artífices responsables de la obra, y entraba evidentemente en la retórica concebida por Egberto el que, en el acto de entregarle el manuscrito, Kerald y Heribert explicitaran su proveniencia exterior *(Augigenses)*[52]. El resultado fue un retrato del donante sumamente insólito: Egberto, de mayor tamaño que las demás figuras, como símbolo de su mayor importancia, y con la cabeza rodeada por una aureola dorada rectangular, domina destacando como un Cristo sobre un fondo purpúreo. No podemos saber si esta exaltación fue propuesta por él mismo o si fue idea de los dos miniaturistas de Reichenau. Egberto conoció seguramente la pericia del *scriptorium* de Reichenau durante sus viajes y a través de sus relaciones con el emperador, y decidió encargarles uno de los manuscritos más enigmáticos de la Edad Media. A ningún investigador se le ha pasado que los marcos con el astrágalo que rodean las imágenes y el cromatismo de los fondos, que juega con los colores claros y las tonalidades pastel, recuerden a algunos manuscritos tardoantiguos como el *Virgilio Vaticano* (Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, ms Vat. lat. 3225) y los fragmentos de la *Itala de Quedlinburg* (Berlín, Staatsbibliothek, Preussischer Kulturbesitz, ms. Theol. lat. fol. 485), pero sería forzado situar en la Tardoantigüedad el estilo de las figuras, las proporciones, el color, la gestualidad. En cualquier caso, como el manuscrito se sale totalmente del habitual panorama artístico de la época otoniana y, además, presenta el más antiguo y particularizado ciclo figurado sobre la vida de Cristo de la historia de la miniatura, se le ha querido buscar un modelo bizantino o paleocristiano. Pero esta hipótesis no concuerda con la retórica de la novedad que, muy verosímilmente, los dos artistas de Reichenau propusieron al arzobispo, su comitente. Ya se sabe que la investigación prefiere defender una tradición que jamás existió antes que reconocer[53] el carácter innovador de una obra de arte. Y, sin embargo, este manuscrito no se puede entender como copia de un original anterior, en realidad inexistente, sino que más bien habría que interpretarlo como una consciente creación *ex novo* por expresa voluntad del comitente. Es indiscutible que el *scriptorium* de Reichenau no produjo otros manuscritos comparables. El *Códice de Egberto* sólo se puede entender como un *unicum,* y más concretamente un *unicum* realizado según los dictámenes del ilustre comitente, para transmitir al mismo tiempo la retórica de lo antiguo y de lo diferente. Lo confirma también la técnica: la decoración con pan de oro presente en algunas miniaturas es insólita en un manuscrito del siglo X[54]. Doris Oltrogge ha sugerido «que el Maestro del *Registrum Gregorii* ejecutó personalmente la decoración con pan de oro»[55].

---

buciones paleográficas de H. Hoffmann, hay que señalar que desde el punto de vista metodológico no se diferencian en nada de las atribuciones histórico-artísticas y, por tanto, no pueden reivindicar una mayor autoridad que estas últimas.

[52] F. J. Ronig (ed.), *Egbert von Trier 977-993,* cit., vol. I, n.° 10, lám. 34.

[53] D. Oltrogge, «"Materia" und "Ingenium"», cit., pp. 128-129 y 133: «Es excepcional sobre todo el uso del pan de oro».

[54] *Ibid*, pp. 134 y 140: «En el Códice de Egberto [la técnica del pan de oro] podría ser obra del Maestro del *Registrum Gregorii,* que la domina con suma perfección».

[55] F. J. Ronig (ed.), *Egbert von Trier 977-993,* cit., vol. I, n.° 3, láms. 8-16; C. Barberi (ed.), *Psalterium Egberti. Facsimile del ms. CXXXVI del Museo Archeologico Nazionale di Cividale del Friuli,* Trieste, 2000.

Figura 3. Reichenau. *Salterio de Egberto*, el arzobispo Egberto de Tréveris recibe el salterio, miniatura sobre pergamino, *ca* 977-980.

Un segundo manuscrito que Egberto encargó al *scriptorium* de Reichenau es el salterio que lleva su nombre. También aquí el arzobispo recibe el manuscrito (fig. 3), que le entrega el monje Ruodprecht, representado de cuerpo entero en el folio de al lado. Para la imagen de Egberto se aplicaron todos los registros de la retórica: lleva puesta una casulla marrón oscuro ribeteada de oro que realza el tronco, los hombros y las rodillas, y resalta la figura. En la casulla se recorta el palio blanco en forma de «y», adornado con cruces negras. Egberto sostiene el báculo de oro y lleva una aureola dorada trapezoidal. Su figura tiene un modelado más rico y, por los trazos dorados, destaca más que la de Ruodprecht. Color, modelado y relieves de oro se utilizan aquí como medios retóricos. En otro retrato del donante, Egberto entrega el manuscrito a san Pedro, patrono de la catedral de Tréveris[56]. La característica más sorprendente del *Salterio de Egberto* es su programa figurativo: 14 santos obispos de Tréveris están incluidos en el texto de los salmos, de manera que cada 10 salmos aparezca representado, en una página ornamental y de cuerpo entero, un arzobispo retratado como orante, es decir, en el típico gesto de oración paleocristiano[57]. El texto está subdivido en 10 secciones. La serie empieza orgullosamente con tres obispos del siglo III (Eucario, Valerio y Materno) y contiene numerosos obispos de los siglos IV, V y VI, por lo que el acento cae inevitablemente en la época paleocristiana. En Tréveris se mantenía celosamente la creencia de que san Pedro

[56] F. J. Ronig (ed.), *Egbert von Trier 977-993*, cit., vol. I, n.º 3, láms. 10-11.

[57] U. Nilgen, «Amtsgenealogie und Amtsheiligkeit. Königs- und Bischofsreihen in der Kunstpropaganda des Hochmittelalters», en K. Bierbrauer, P. K. Klein y W. Sauerländer (eds.), *Studien zur mittelalterlichen Kunst 800-1250. Festschrift für Florentine Mutherich*, Múnich, 1985, p. 221.

había ordenado personalmente a los tres primeros obispos de la ciudad, y de ello se inferia «que al obispo de Tréveris le correspondiese el primado sobre las Galias y sobre Alemania»[58]. La serie de obispos debía demostrar la antigüedad de la iglesia de Tréveris y su *auctoritas* apostólica. Para su realización, se piensa que probablemente fue necesario que el miniaturista Ruodprecht se desplazase hasta Tréveris. El sentido del manuscrito era evidentemente el de evocar la antigüedad de la iglesia de Tréveris a manos de un artista que no fuese originario de Tréveris. La retórica de lo diferente debía reforzar la *auctoritas* del manuscrito.

Otra obra sumamente singular y original es el relicario del pie de san Andrés (fig. 4), que al mismo tiempo servía de altar portátil. El relicario fue encargado por Egberto, y por él consagrado como altar dedicado a san Andrés apóstol[59]. Pero este curioso objeto no podía ser realmente un altar, puesto que el ara está ocupada en gran parte por el pie, que «quiere evocar toda la figura del santo, en su papel de apóstol de la doctrina cristiana de la salvación»[60]. Aunque la inscripción lo designe como tal, ello no significa necesariamente que ésa fuera su función; probablemente era sólo un altar virtual, es decir, representaba, y con extremo realismo, un altar portátil, y por esta razón está decorado con un motivo de escamas, frecuente en los altares paleocristianos. Pero que el relicario de san Andrés haya sido usado alguna vez como altar es bastante dudoso. Se trata, sobre todo, de un relicario en el que, además de la reliquia de la sandalia de san Andrés apóstol, se conservaban un clavo de la cruz de Cristo, pelos de la barba de san Pedro y un trozo de la cadena con la que había estado encadenado. Con casi total seguridad fue realizado en Tréveris por el taller que trabajaba para Egberto entre el 977 y el 993[61], pero la expresión

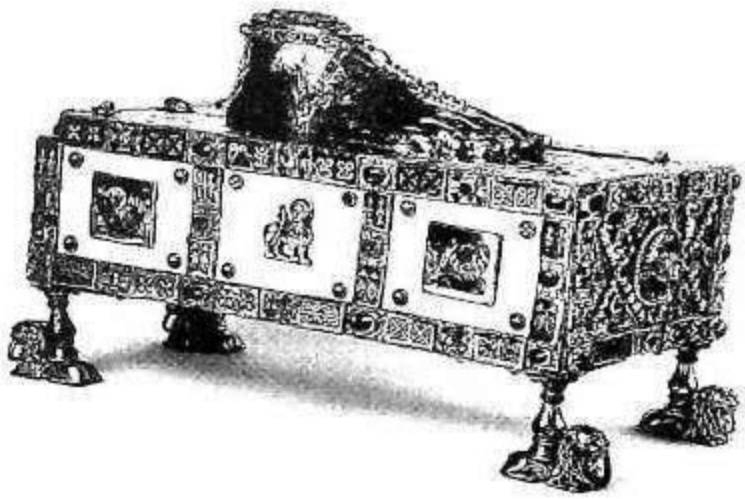


Figura 4. Treveris, relicario de san Andrés, lámina de oro repujado, esmalte, piedras duras y filigrana, 977-993.

[58] H. Westermann-Angerhausen, «Spolie und Umfeld in Egberts Trier», *Zeitschrift für Kunstgeschichte* L (1987), p. 315.

[59] *Ibid.*, p. 320.

[60] *Ibid*

[61] F. J. Ronig (ed.), *Egbert von Trier 977-993*, cit., vol. I, n.° 41, láms. 146-156.

figurativa con la que debía evocar la antigüedad apostólica de la iglesia de Tréveris, más que seguir la tradición paleocristiana local, era decididamente excéntrica. Es la retórica de lo diferente: en este caso, la que evoca la *auctoritas* paleocristiana.

Egberto no fue el único obispo de época otoniana que encargó manuscritos en lugares lejanos. También el canónigo Hillinus de Colonia, quien disponía de un *scriptorium* de primer orden «a dos pasos de casa», en la misma Colonia, encargó a Reichenau un manuscrito, el llamado *Códice de Hillinus* (Colonia, Dombibliothek, ms. 12), que fue realizado por los monjes y hermanos Purchardus y Chuonradus para el altar mayor de la catedral de San Pedro. «El manuscrito parece haber sido realizado, al menos en parte, en Colonia»[62], porque en la imagen dedicatoria figura una basílica que «reproduciría fielmente el aspecto de la antigua catedral de San Hildebaldo». Puesto que los dos artífices del manuscrito se definen en la dedicatoria «invitati et coacti», no es arriesgado suponer que se desplazaran desde Reichenau hasta Colonia para ejecutar la tarea que se les había confiado.

El emperador Enrique II

Parece casi como si Egberto de Tréveris, en su papel de comitente de manuscritos de lujo, hubiese instaurado un nuevo modelo de comportamiento, según el cual las obras de particular importancia se encargaban a distintos *scriptoria*. En cualquier caso, para Enrique II el principal proveedor de manuscritos de lujo fue el *scriptorium* de Reichenau. En Reichenau, hacia el 1007, o entre el 1002 y el 1014, mandó realizar, para donarlo a la catedral de Bamberg, un libro de pericopas (Múnich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4452)[63] y, casi contemporáneamente (entre el 1002 y el 1014), encargó en Ratisbona un sacramentario (Múnich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4456)[64], también destinado a la catedral de Bamberg. Se podría objetar que lo que determinó la elección casi contemporánea de dos *scriptoria* diferentes fueran motivos meramente prácticos y que aquí no tuviera nada que ver la retórica de lo diferente, sino sólo la necesidad de poder donar en poquísimo tiempo dos manuscritos. Sin embargo, determinar las circunstancias de esta hipótesis podría no resultar fácil. Teniendo en cuenta que en esos tiempos el argumento prisa no tenía ninguna importancia y que, además, no convence absolutamente, no es del todo absurdo tomar en consideración la hipótesis de una variedad de «modos» elegida conscientemente por Enrique II. Que yo sepa, esta hipótesis aún no ha sido

---

[62] P. Bloch y H. Schnitzler, *Die ottonische Kölner Malerschule*, vol. II, Düsseldorf, 1970, p. 23; J. Kirmeier, B. Schneidmüller, S. Weinfurter y E. Brockoff (eds.), *Kaiser Heinrich II. 1002-1024*, Augsburgo, 2002, pp. 294-296.

[63] P. E. Schramm y F. Mütherich, *Denkmale der deutschen Könige und Kaiser*, Múnich, 1962, n.º 110; P. J. Klein, «Die Apokalypse Ottos III und das Perikopenbuch Heinrichs II. Bildtradition und imperiale Ideologie um das Jahr 1000», *Aachener Kunstblätter* LVI-LVII (1988-1989), pp. 5-52.

[64] G. Swarzenski, *Die Regensburger Buchmalerei des X. und XI. Jahrhunderts*, Leipzig, 1901, pp. 63-87; P. E. Schramm y F. Mütherich, *Denkmale*, cit., n.º 111; F. Mütherich (ed.), *Regensburger Buchmalerei. Von frühkarolingischer Zeit bis zum Ausgang des Mittelalters*, catálogo de la exposición (Múnich, 1987), Múnich, 1987, n.º 16; B. Bischoff, «Literarisches und künstlerisches Leben in St. Emmeram während des frühen und hohen Mittelalters», en id., *Mittelalterliche Studien*, vol. II, Stuttgart, 1967, pp. 77-115.

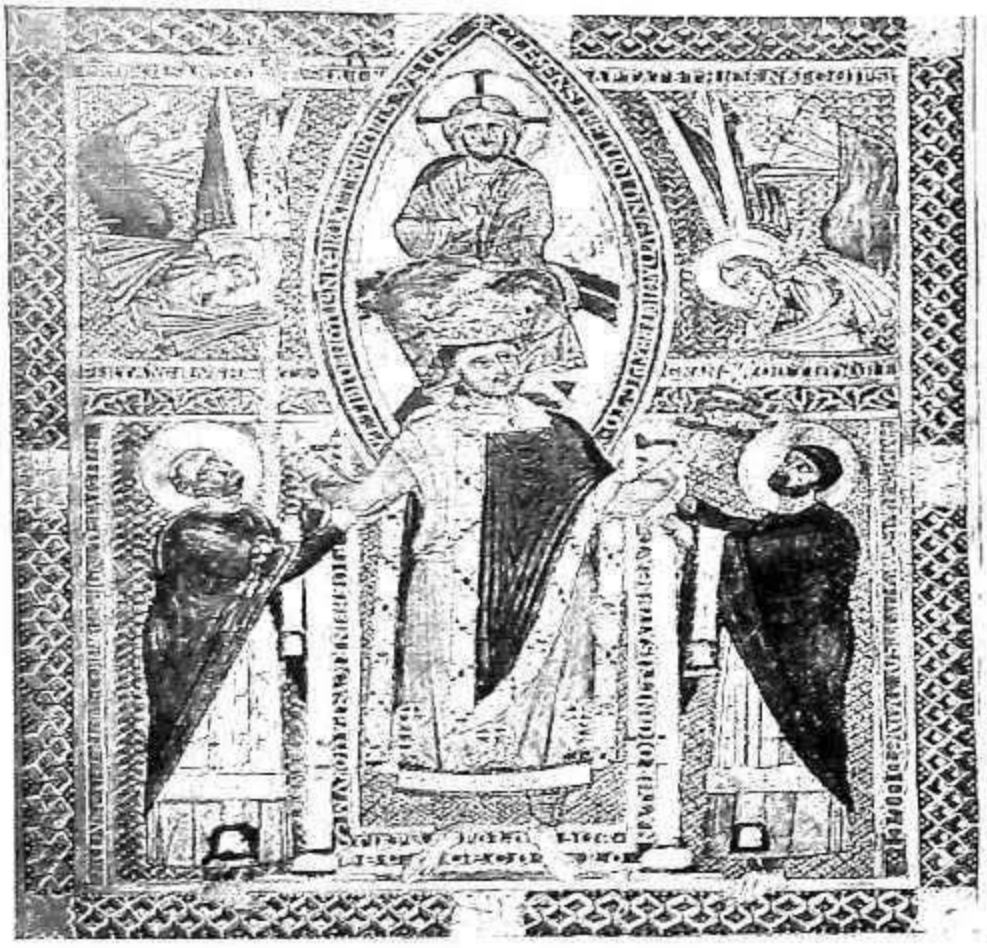
considerada, pues se podría objetar que, como Enrique II descendía de la casa de los duques de Baviera, es decir, era duque de Baviera, y parte de su educación se había llevado a cabo con el obispo Wolfgang de Ratisbona, sus vínculos culturales bávaros eran en cualquier caso estrechos. A Enrique II le debían de gustar particularmente los manuscritos de Ratisbona, puesto que llegó a donar a su fundación de Bamberg la *Regla de Niedermünster* (Bamberg, Staatsbibliothek, ms. Lit. 142)[65], realizada en Ratisbona para el monasterio femenino de Niedermünster. Este hecho, que no fue en absoluto el único, es la prueba de una especial sensibilidad hacia el valor estético de los manuscritos de lujo. Si esta hipótesis es correcta, entonces se puede adivinar en la elección de dos centros tan antitéticos como Reichenau y Ratisbona la intención de mostrar, como mínimo, una cierta apertura política y cultural.

Los dos manuscritos y sus respectivas representaciones del poder no podrían ser más opuestos. En el *Libro de pericopas de Enrique II* aparece una representación de la coronación de Cristo (fig. 5) completamente nueva, en la que Cristo corona a la pareja imperial que le están presentando los dos santos Pedro y Pablo, mientras que, en el nivel inferior, la pareja recibe el homenaje de las personificaciones de Roma, de las Ga-

Figura 5. Reichenau, *Libro de pericopas de Enrique II*. Cristo corona a Enrique II y Cunegunda, miniatura sobre pergamino, 1007-1012.

[65] P. E. Schramm y F. Mütherich, *Denkmale*, cit., n.° 79.

lias y de Alemania. Esta coronación se inspira de un modo original en el marfil del Museo de Cluny en el que Cristo corona a Otón II y a Teófano. La composición sumamente artificiosa del relieve del Museo de Cluny, atribuida a la búsqueda de un presunto ceremonial bizantino, en la miniatura de Reichenau ha sido transformada radicalmente: Cristo domina en su trono y los dos príncipes de los apóstoles encomiendan a la pareja imperial, representada a menor tamaño, con el gesto de la fortaleza. En cambio, es absolutamente atípica, e innovadora hasta el punto de resultar incluso «antiiconográfica», la coronación del *Sacramentario de Enrique II* (fig. 6). Sorprendentemente, y en completa oposición a las reglas medievales relativas a la importancia de los distintos personajes, el emperador está representado aquí mucho más grande que Cristo, el cual, suspendido en la mandorla, le coloca en la cabeza la corona con –obsérvese bien– la mano izquierda (!). Absolutamente atípicos son los dos santos patronos de Ratisbona, Ulrico y Emerano, quienes, «reproduciendo la tipología de Moisés sostenido por Aarón y Jur»[66], sostienen los brazos de Enrique. Sin duda debían de existir unas razones muy particulares para que los dos patronos de Ratisbona impartieran al rey su bend-



Firugra 6. Ratisbona, *Sacramentario de Enrique II*, Cristo corona a Enrique II, miniatura sobre pergamino, 1002-1014.

[66] H. Keller, «Herrscherbild und Herrschaftslegitimation. Zur Deutung der ottonischen Denkmäler», *Frühmittelalterliche Studien* XIX (1985), p. 306, fig. 52.

ción, con objeto de que ésta lo acompañase en el camino de la vida: «Que Ulrico bendiga el corazón y las acciones del rey – que Emerano le conceda dulce conforto». La inscripción de la mandorla de Cristo concreta estos buenos auspicios: «Cristo misericordioso, concede larga vida a tu Ungido, para que, sometido a ti, obtenga plenos frutos de este tiempo terrenal». Así como Aarón y Jur, al sostener los brazos de Moisés, consiguieron prolongar la batalla de Refidim contra Amalec determinando la victoria de Josué, evidentemente también la vida del rey Enrique debía ser prolongada para que su lucha fuese tan victoriosa como la de Moisés. Se comprende así por qué dos ángeles le ofrecen una lanza y una espada respectivamente. La inscripción reza: «Un ángel le entrega la lanza, para que aleje de él toda angustia; el otro le ofrece la espada, que será terrible en sus manos»[67]. Con la lanza se alude quizá a la insignia imperial de la Santa Lanza: cuando murió Otón III, en el 1002, Enrique corrió a acompañar el cortejo fúnebre hasta Polling (Ammer), se apoderó de las insignias imperiales y obligó a Heriberto de Colonia a que le entregara la lanza de san Mauricio, que había sido enviada a Aquisgrán. Tal vez la coronación del *Sacramentario de Enrique II* comenta e interpreta teológicamente estos hechos. Que este «acto de perpetua garantía de protección»[68] esté representado con una cita del Antiguo Testamento forma parte de la originalidad de esta representación del poder, cuya singular iconografía por desgracia ignoramos si se debe a Enrique, ayudado por sus consejeros de Bamberg, o a los monjes de San Emerano de Ratisbona. En cualquier caso, el *Sacramentario de Enrique II* se abre con un martirologio que enumera a los santos favoritos de la ciudad de Ratisbona, como Erardo, Emerano y Wenceslao, santos que tenían importancia personal pero no particularmente para Bamberg. Por lo visto, la función del *Sacramentario de Enrique II* era la de recordar a Enrique, en Bamberg, la tradición de Ratisbona. Si se compara con la composición realizada en Ratisbona, la coronación del *Libro de perícopas de Enrique II* resulta más formal, pero, a diferencia del *Sacramentario de Enrique II*, la coronación realizada en Reichenau con los dos patronos Pedro y Pablo evoca la tradición religiosa de Bamberg. La desbordante belleza figurativa y el esplendor artístico ofrecidos por el *scriptorium* de Reichenau, quizá los elementos que ya habían fascinado a Egberto de Tréveris, probablemente fueron decisivos para la elección de Reichenau por parte de Enrique II. Los distintos contenidos de las dos coronaciones apoyan la hipótesis de que el *Libro de perícopas de Enrique II* debía evocar, en primer lugar, un alto nivel artístico, es decir, peculiaridad y, por tanto, diferencia, mientras que el *Sacramentario* de Ratisbona debía evocar el origen bávaro del rey.

Otra obra de arte muy significativa encargada por Enrique II es el ambón para la catedral de Aquisgrán[69], que Enrique pagó *ex proprio*, es decir, echando mano de su patrimonio privado. La retórica del «gusto por lo extranjero» se transmite aquí de modo muy explícito y directo por una serie de *spolia* de muy alto nivel, que Enrique probablemente había heredado de Otón III o de Teófano: unas figuras del ajedrez en pie-

[67] «Propulsans curam sibi confert angelus hastam, aptat et hic ensem cui praesignando timorem.»

[68] H. Keller, «Herrscherbild», cit., p. 311.

[69] P. E. Schramm y F. Mütherich, *Denkmale*, cit., n.º 137; E. G. Grimme, *Der Dom zu Aachen. Architektur und Ausstattung*, Aquisgrán, 1994, pp. 107-114.

dras semipreciosas, una copa fatimí con el pie de cristal de roca, una copa antigua de ágata y seis marfiles probablemente egipcios de los siglos VI-VII, con temas claramente paganos, a veces incluso eróticos, están engastados en el ambón como *objets trouvés*. Se trata de uno de los raros casos, en el arte medieval, en los que el significado de un contenido simbólico de los *spolia* puede excluirse rotundamente. En este contexto no se puede hablar de casualidad si la inscripción reclama la atención sobre la calidad estética del ambón: «Hoc opus ambonis auro gemmisque micantis». «Reluciente de oro y piedras preciosas» normalmente es una frase hecha, pero aquí quiere que se la considere en serio. La iconografía «blasfema» de los marfiles no debía ser descodificada en su contenido: el espectador sencillamente tenía que deleitarse con la vista del riquísimo material. La retórica de los materiales valiosos y exóticos justifica en cierta manera el contenido no cristiano. Un Baco ebrio y una nereida con poca ropa, voluptuosamente abrazada por un sátiro con pezuñas de cabra, que normalmente en la iconografía cristiana se habría interpretado como Satanás, son temas audaces para el lugar destinado al anuncio de la Palabra de Dios. Pero, evidentemente, sobre la lectura iconográfica prevalece la retórica del extranjerismo y del lujo.

La importación de puertas de bronce bizantinas en el sur de Italia

Las puertas de bronce son por sí mismas manifestación de unas elevadas intenciones tanto porque en la Edad Media el bronce era un material extraordinariamente valioso como porque evocaban la *dignitas* de la Antigüedad[70]. Y en Campania, entre el 1050 y el 1100, se manifestaron estas elevadas pretensiones y aspiraciones con una serie de puertas de bronce importadas directamente de Constantinopla. El *marketing* de las pretensiones, y a la vez de las puertas de bronce, estuvo sobre todo en manos de una única familia amalfitana que, gracias a los contactos comerciales que mantenía con Constantinopla, conocía muy bien la artesanía artística local. Hacia el 1060, Pantaleone, hijo de Mauro de Pantaleone, donó la portada de bronce de la catedral de Amalfi[71]. En el 1065, Desiderio, el gran abad del monasterio de Montecassino, visitó Amalfi y las puertas de bronce le gustaron tanto que encargó inmediatamente a Constantinopla una portada similar para su abadía: «Videns autem tunc portas aereas episcopii amalphitani, cum valde placuissent oculis eius, mox mensuram portarum ecclesiae veteris Constantinopolim misit, ibique illas ut sunt fieri iussit»[72]. No debe sorprendernos si la *Crónica de León Marsicano* no especifica luego las intenciones que Desiderio asociaba a esa portada de bronce. Detrás de la expresión «valde placuissent oculis eius» se esconden unas intenciones implícitas, que al mismo tiempo eran la antítesis evidente de la regla de pobreza benedic-

---

[70] U. Mende, *Die Bronzetüren des Mittelalters 800-1200*, Múnich, 1983, p. 10.

[71] A. Hofmeister, «Der Übersetzer Johannes und das Geschlecht Comitis Mauronis in Amalfi», *Historische Vierteljahresschrift* XXVII (1932-1933), pp. 237 ss.

[72] O. Lehmann-Brockhaus, *Schriftquellen zur Kunstgeschichte*, cit., n.º 2843 («Pero, habiendo visto entonces las puertas de bronce del obispo de Amalfi, y habiéndose deleitado con su vista, envió inmediatamente a Constantinopla las medidas de las puertas de su iglesia madre y ordenó que fueran realizadas las puertas actuales»).

tina y debían proporcionar una adecuada expresión a la ideología de búsqueda de representación por parte de Desiderio. Desiderio actuaba no sólo en su papel de abad de la casa madre de la orden benedictina, sino también en el de cardenal y delegado pontificio para la reforma de los monasterios de Campania, Apulia y Calabria, y en el de intermediario en materia de política eclesiástica entre el papado y los normandos. Como al monasterio de Montecassino el papa le había asignado un papel dominante, Desiderio se sintió legitimado para extender sus aspiraciones artístico-políticas mucho más allá de los confines de la Campania[73]. El mismo Pantaleone de Amalfi que financió las puertas de bronce para la iglesia abacial de Montecassino, en el 1070 –gracias a la mediación de Desiderio–, donó una portada de bronce también a San Pablo Extramuros de Roma: «Constructae sunt portae iste in regia urbe Constantinopoli». Y también un Pantaleone figura en las puertas de bronce colocadas en el 1076 en Monte Sant'Angelo, y en el 1087 en la puerta de bronce de San Salvador de Atrani. Obviamente no podemos reconducir a una única ideología, a un único programa común, todas estas puertas de bronce en Campania, Roma y Apulia. Probablemente, sin el dinamismo de Desiderio y sin las pías financiaciones de los amalfitanos, las puertas de bronce ¡no habrían tenido tanto éxito! En el 1071, el comerciante Mauro di Amalfi, financiador de las puertas de bronce de Montecassino, entró en el monasterio de Montecassino, al que donó en el 1071-1072 un relicario de marfil de inestimable valor[74]. La última puerta de bronce campana fundida en Constantinopla es la de la catedral de Salerno. Como comitentes de la puerta, datada en el 1099, figuran el *protosebaston* Landolfo Butrumile y su esposa Guisana.

El arte normando en Sicilia y la «varietas populorum nostro regno subiectorum»

El arte normando de Sicilia se ha visto siempre como un arte enormemente condicionado por influencias exteriores. En la arquitectura se han querido encontrar elementos franco-normandos, ingleses y cluniacenses, y los mosaicos han sido clasificados en su mayoría como bizantino-constantinopolitanos. Para los capiteles del claustro de Monreale llamaron a artistas pulleses, lombardos, provenzales, incluso de la Île-de-France. Pero esta «historia del arte de las influencias» ha sido sustituida en los últimos años por la idea de que los elementos exóticos presentes en los edificios normandos se deben a un proyecto preconcebido conscientemente, que se desarrolla por primera vez en Cefalú (1132-1148) y regresa prácticamente sin cambios a la Capilla Palatina de Palermo (hacia 1140) y a Monreale (hacia 1174). ¿En qué consiste este proyecto preconcebido?

---

[73] Sobre la mentalidad de Desiderio como donante, cfr. B. Brenk, *Das Lektionar des Desiderius von Montecassino Cod. Vat. Lat. 1202. Ein Meisterwerk italianischer Buchmalerei des 11. Jahrhunderts*, Zúrich, 1987, *passim*, sobre todo pp. 21-39. Cfr. también *id.*, «Il significato storico del Lezionario di Desiderio Vat. Lat. 1202», *Miscellanea Cassinese* LX (1989), pp. 25-39.

[74] H. Bloch, «Monte Cassino, Byzantium and the West in the Earlier Middle Ages», *Dumbarton Oaks Papers* 3 (1946), pp. 165-224, sobre todo p. 208.

La tipología arquitectónica de la catedral de Cefalú (fig. 7), que ni siquiera en su esencia tiene precedentes, en la parte inferior de la nave central, con la reutilización de columnas y capiteles antiguos y con capiteles contemporáneos que imitaban los modelos antiguos, recuerda a una basílica paleocristiana romana[75]. Con los esbeltos arcos apuntados, enmarcados por un arco ciego ojival, recuerda, sin embargo, a la arquitectura islámica. La parte superior de la nave central carece de articulación, como en las basílicas paleocristianas y medievales romanas. Las vidrieras que se abren a la misma tienen arcos de medio punto levemente apuntados, enmarcados en el exterior por un arco ciego. En este proyecto, grosso modo inspirado en las basílicas paleocristianas y medievales romanas, la armadura de madera de la cubierta se adapta perfectamente. Sin embargo, las vigas y las soleras de esta cubierta presentan una decoración de motivos arabo-islámicos cuyos detalles, por otro lado, se leen a duras penas y cuya temática no es en absoluto religiosa, sino que se sitúa más bien en el ámbito de la representación del poder. Completamente diferentes a la nave central son el crucero y el presbiterio: la cabecera de la nave central tiene bóvedas de arista; las correspondientes de las naves laterales, bóvedas de cañón. Por último, hay que observar las dos macizas torres de la fachada occi-

Figura 7. Cefalú (Palermo), catedral de la Transfiguración, nave central, 1131-1148.

[75] P. Pensabene, «Contributo per una ricerca sul reimpiego e il «recupero» dell'Antico nel Medioevo. Il reimpiego nell'architettura normanna», *Rivista dell'Istituto nazionale di Archeologia e Storia dell'arte* XIII (1990), pp. 5-138.

dental, expeditivamente etiquetada por la investigación como fachada francesa de dos torres, aunque las torres en cuestión recuerden más bien a los minaretes del norte de África que a las torres francesas, ya que no tienen portada sino que están situadas ante la fachada como verdaderas torres de defensa, con muros excepcionalmente macizos[76].

En Cefalú, el ábside había sido recubierto completamente de mosaicos, clasificados por la investigación como el «eslabón perdido» entre Daphni (hacia el 1100) y Nerezi (1164) de una historia lineal del estilo de la pintura bizantina. Más tarde, el programa del ábside de Cefalú será ampliado considerablemente en las naves centrales de la Capilla Palatina y de la catedral de Monreale, según los modelos de la nave central paleocristiana[77].

El análisis de estos elementos tan diferentes ha creado una gran dificultad a los investigadores. ¿Tal vez se debería hablar de un *pastiche* o de una simple pasión por la decoración? El autor de un reciente texto sobre la Capilla Palatina observa: «Ignorar la naturaleza "híbrida" del arte normando supone dejar escapar lo esencial»[78]; pero en otro momento sostiene que

> [...] las inscripciones cúficas comunicaban al visitante la naturaleza y el valor de la función real de la Capilla Palatina, función exhibida principalmente en la nave central, mientras que las inscripciones griegas y latinas del santuario hacían referencia a la función litúrgica, concentrada en torno al altar[79].

De esta observación, el autor saca la conclusión de que el presbiterio de la Capilla Palatina debe ser interpretado como «una iglesia bizantina» y, en cambio, la nave central como «un pórtico de estilo islámico»[80], lo que a primera vista puede parecer convincente pero que en realidad no tiene sentido, porque esta óptica dualista corresponde a las categorías de la historia del arte más que a la visión artística de los normandos. ¿De verdad debemos pensar que los musulmanes no podían superar la nave de la Capilla Palatina? La nave central de la Capilla Palatina se corresponde ampliamente, en el proyecto, con la de Cefalú. Las inscripciones en caracteres cúficos de la nave no deben distraer la atención de los mosaicos. Tronzo no quiere reconocer que la combinación de elementos paleocristiano-romanos, islámicos y bizantinos se encuentra en todos los edificios normandos –de Cefalú a Monreale– y que, por tanto, se trata de un tipo de proyecto normando que fue aplicado a todos los edificios reales, por supuesto con dimensiones diferentes y con funciones ligeramente distintas. Es evidente que la intención era la de aplicar a todos los edificios reales normandos formas y temas paleocristiano-romanos, islámico-árabes y bizantinos. Los tres edificios –la catedral de Cefalú, la Capilla Palatina de Palermo y la catedral de Monreale– están caracterizados por

---

[76] B. Brenk, «Il concetto progettuale degli edifici reali in epoca normanna in Sicilia. Architettura e mosaici di Monreale», *Quaderni dell'Accademia delle Arti e del Disegno* II (1990), pp. 7-21; *id.*, «La parete occidentale della Cappella Palatina a Palermo», *Arte Medievale* IV (1990), pp. 135-150; *id.*, «La simbologia del potere», en M. D'Onofrio (ed.), *I Normanni: Popolo d'Europa 1030-1200*, Venecia, 1994, pp. 193-198.

[77] B. Brenk, «La simbologia del potere», cit., pp. 193-198.

[78] W. Tronzo, *The Cultures of his Kingdom. Roger II and the Cappella Palatina in Palermo*, Princeton, 1997, p. 13.

[79] *Ibid.*, p. 140.

[80] *Ibid.*, p. 143.

una estructura basilical de tres naves cuidadosamente embellecida con *spolia* antiguos. Los tres están adornados con mosaicos bizantinos y dotados de cubiertas de madera pintadas con motivos islámicos. Una amalgama semejante no se había producido antes y desaparecerá de repente con el final de la dinastía normanda. Esta amalgama no debería interpretarse expeditivamente en sentido político, por ejemplo, como un intento de los soberanos normandos por armonizar entre sí, mediante el arte, a las distintas poblaciones presentes en Sicilia; en todo caso, estaríamos ante una retórica de lo diferente coherentemente perseguida. Tanto el arte musivo bizantino como la carpintería y la decoración debieron de ser importados a Sicilia de fuera, con gran dispendio de medios. Lo mismo vale para los *spolia*. La importación simultánea de estas técnicas para los tres edificios reales requirió una presencia de artistas y talleres «de diversis nationibus». Es evidente que la aplicación de estas diferentes formas decorativas no siempre pudo producirse contemporáneamente. Sin embargo, fue determinante la idea de que los tres edificios reales debían exhibir un único tipo de proyecto: en ello se entrevé la retórica de lo diferente, que en este caso representa las aspiraciones de un soberano.

Los rasgos de este concepto de diseño se pueden encontrar también en las puertas de bronce y en los capiteles del claustro de Monreale. Ya se habían puesto unas puertas de bronce en los dos ingresos occidentales de la Capilla Palatina[81]. Para la catedral de Monreale, Guillermo II llamó incluso a dos artistas, Bonanno Pisano y Barisano da Trani. La elección de dos puertas de bronce expresa por sí misma las elevadas pretensiones del comitente Guillermo II, que llamó a Monreale a dos artistas de dos centros diferentes, demostrando de esta forma su apertura político-cultural y su sensibilidad estética para la retórica de la *varietas* y, sobre todo, de lo diferente[82]. En este campo, Guillermo podía remitirse a ilustres precedentes: los obispos de Amalfi y Desiderio de Montecassino habían encargado las puertas de bronce de sus iglesias incluso en Constantinopla. Y justo a partir de las puertas de bronce se había empezado a desarrollar entre los grandes comitentes del sur de Italia un «gusto por lo foráneo» que, como bien se puede imaginar, podía desarrollarse solamente en un determinado ambiente socioeconómico[83].

La puerta de Bonanno[84], que desde el pórtico occidental daba acceso a la nave central, probablemente se usaba sólo en las grandes ocasiones. A las naves laterales no se accedía por el lado occidental. Para la puerta de Monreale, Bonanno se remitió a la de Pisa, es decir, repitió en Monreale en 1186 la composición de un ciclo neotestamentario desde la Anunciación hasta la Ascensión de Cristo, una serie de profetas y una *Maiestas Domini* y una *Maiestas Mariae* respectivamente (ambas flanqueadas por querubines). Bonanno realizó todos los relieves en Pisa y los llevó a Monreale ya acabados. Si hubiese trasladado su fundición a Monreale, habría tenido presente la forma de la portada, con su arco apunta-

---

[81] B. Brenk, «La parete occidentale», cit.

[82] N. Gramaccini, «Zur Ikonologie der Bronze im Mittelalter», *Städel Jahrbuch* XI (1987), pp. 147-170.

[83] M. E. Frazer, «Abbot Desiderius' Revival of the Arts at Montecassino: Additional Evidence», en J. Rasmussen (ed.), *Studien zum europäischen Kunsthandwerk. Festschrift Yvonne Hackenbroch*, Múnich, 1984, pp. 11-23.

[84] W. Melczer, *La porta di Bonanno a Monreale*, Palermo, 1987; U. Mende, *Die Bronzetüren des Mittelalters (800-1200)*, Múnich, 1983; A. Boeckler, *Die Bronzetüren des Bonanus von Pisa und Barisanus von Trani*, Berlín, 1953.

do, y lo habría tenido en cuenta. La suya es la más grande puerta de bronce medieval que ha llegado hasta nosotros (3,70 × 7,80 m; la de Pisa mide sólo 3 × 4,70 m).

La segunda puerta de bronce de la catedral de Monreale (fig. 8) da acceso por el lado norte a la nave lateral y seguramente estaba destinada al uso cotidiano de la relativamente pequeña comunidad de fieles de Monreale. Es obra de Barisano da Trani, mide 2,15 × 4,23 m y se compone de 28 cuarterones historiados. Al contrario que Bonanno, Barisano se valió de moldes ya utilizados en 1179 en Ravello y para la portada de la catedral de Trani. El molde con el donante a los pies de san Nicolás de Bari, por ejemplo, se repite en Monreale, pero aquí el artista se ha representado a sí mismo en lugar del donante, modificando sólo la inscripción, que ahora cita su nombre («Barisanus Tranensis me fecit»): es decir, ha reemplazado al donante de Ravello.

El programa incluye dos *Maiestas*, colocadas entre san Juan Bautista y Elías, este último precursor del Antiguo Testamento, mientras el Bautista lo es del Nuevo Testamento. Como en Trani y en Ravello, también en Monreale Barisano repite el Descendimiento y la Resurrección. Ocho apóstoles están sentados bajo unas arcadas ricamente decoradas. Siguen, como en Trani y en Ravello, arqueros, gladiadores, árboles de la vida y santos caballeros (Jorge y Eustaquio). El programa de Bonanno Pisano es bíblico, ilustrativo de la historia de la salvación, teológico-canónico; el de Barisano da Tra-

Figura 8. Barisano da Trani, Monreale (Palermo), catedral de Santa María la Nueva, puertas de bronce, hacia 1185.

ni escoge de la Biblia figuras y escenas sueltas, a las que conecta, con una estrategia asociativa, temas y motivos que amplían el ámbito bíblico.

A las dos puertas de bronce de Monreale les corresponden unas funciones distintas, pero su *raison d'être* no se reduce a la función: son los signos visibles de la munificencia real, de la cual la retórica de lo diferente forma parte.

Por último, aludiremos a los capiteles del claustro de Monreale. ¿Quién ideó el programa? ¿Guillermo II? ¿Los monjes cluniacenses que llegaron de Cava dei Tirreni en 1176? ¿Los talleres provenientes, como se ha conjeturado, de Apulia, Campania, el norte de Italia, Provenza o Borgoña? ¿Un experto consejero teológico, o un autor que intentó conciliar las aspiraciones del rey y los deseos de los monjes? Un signo distintivo de todo el ciclo es la variedad de formas y decoraciones de los capiteles, dentro de la uniformidad de altura, anchura y profundidad: «Verdaderamente en el claustro no hay un solo capitel exactamente igual a otro»[85]. No sabemos quién fue el responsable, pero esa *varietas* fue sin duda intencionada. De hecho, habría sido mucho más sencillo y económico escoger el mismo tipo para todos los capiteles. Pero hicieron justo lo contrario. El capitel con la Anunciación y los profetas Isaías, Jeremías, Daniel y David (O 6, según la numeración de Roberto Salvini) a primera vista desarrolla un programa teológico y canónico, puesto que Isaías lleva el conocido texto («ecce virgo concipiet et pariet», Isaías 7,14) con el que predice la Encarnación del Hijo de Dios[86]. Sin embargo, en el centro, entre el ángel anunciador y María, el escultor no ha representado la paloma del Espíritu Santo, sino un centauro. Puesto que los centauros suelen representar el mundo demoníaco[87], el espectador se queda sorprendido y perplejo: ¿qué significa este alejamiento de la iconografía canónica de la Anunciación? Puesto que una interpretación contextual, cristiana, no le da ningún sentido, es evidente que con el centauro solamente se ha querido citar de manera singular y refinada la Antigüedad, sin finalidades teológicas. El centauro resulta casi «acertado», como un vocablo extranjero; enriquece el discurso figurativo sin aportar nada al contenido: retórica de lo diferente.

La retórica de la *varietas* también se puede transmitir de modo formal, como demuestran en concreto los capiteles que narran la infancia de Jesús. El capitel con la Anunciación (E 1) muestra al ángel anunciador y a María, cada uno bajo un ciborio coronado por una cúpula redondeada, con unas cortinillas anudadas a las columnas. Ya resultaba bastante singular la escena de la Visitación con las dos figuras que se abrazan bajo un ciborio con cúpula y el sueño de José, también ambientado bajo un ciborio. Los cuatro ciborios están representados en cada ocasión de modo diferente, pero, sobre todo, contribuyen a dar una mayor visibilidad a las composiciones. La aplicación de un ciborio a la forma de embudo del capitel produce un fuerte efecto: el capitel ya no cuenta como estructura; es sólo el soporte de la imagen. Lo confirman sus otras dos caras, en las que están representados el Nacimiento

---

[85] D. Glass, «Romanesque Sculpture in Campania and Sicily. A Problem of Method», *The Art Bulletin* LVI (1974), p. 324.

[86] C. D. Sheppard, «Iconography of the Cloister of Monreale», *Gazette des Beaux-Arts* XXXVI (1949), serie VI, p. 169; F. Gandolfo, «Vitalità e tipologie nelle sculture del chiostro benedettino», en G. B. Badagliacca (ed.), *L'Abbazia di Guglielmo. 1189-1989*, Palermo, 1989, p. 172.

[87] San Jerónimo, *Vita Sancti Pauli Primi Eremitae*, cap. VII.

el Anuncio a los pastores, el viaje a Belén y la Adoración de los Magos pero con un estilo compositivo totalmente diferente. Las superficies están atestadas de figuras, como en los sarcófagos romanos. Y de esta forma se le presenta al espectador la infancia de Jesús en dos estilos compositivos radicalmente diferentes, incluso opuestos. En los dos lados debe admirar la disciplinada coordinación de arquitectura y figura; en los otros dos se tiene que contentar con la densa multitud de figuras y con la riqueza de detalles. Mediante la estratagema retórica de estilos compositivos opuestos, el espectador debe ser engañado, distraído del hecho de estar en realidad ante un capitel; queda desorientado, no sabe qué admirar más, si el relato evangélico o la habilidad compositiva de los escultores. La invención de la retórica de la composición se debe atribuir sin duda al ejecutor, pero la idea de presentar en un único capitel unos estilos compositivos o *modi dicendi* tan distintos debió de ser del inventor, que por encargo del rey puso en práctica todos los registros de la retórica de la *varietas*.

Así pues, la intención narrativa y didascálica no puede haber sido el principal objetivo de un ciclo tan amplio y articulado. El espectador tiene que poder disfrutar al mismo tiempo de la visión de un caleidoscópico mundo de imágenes y formarse un concepto del proceso artístico, de las técnicas retóricas empleadas para traducir figurativamente la ideología real del poder. La retórica de esta ideología es la de la *varietas* y lo diferente. Se capta la simpatía del público mediante la *variatio*[88].

La basílica de San Francisco en Asís

Puesto que quien tuvo la última palabra sobre el «diseño» de la iglesia destinada a custodiar los restos de san Francisco y a ser la iglesia madre de la orden franciscana no fueron tanto los franciscanos sino sobre todo el papa (o sus consejeros), lo que surgió fue un edificio único, con un fasto decorativo totalmente inédito para la Edad Media, contradiciendo abiertamente los estatutos del capítulo general de Narbona de 1260. En aquella ocasión había decretado:

> Que las iglesias no estén en ningún caso dotadas de bóveda, salvo en la capilla mayor del presbiterio. Que no estén provistas de torre de campanario. Que tampoco tengan vidrieras historiadas o pintadas, a excepción de la vidriera principal detrás del altar mayor del presbiterio, donde están permitidas únicamente las imágenes del Crucifijo y de la Santísima Virgen, de san Juan, san Francisco y san Antonio[89].

Lo que sancionaron los estatutos de 1260 era una prohibición de las formas de ostentación determinadas por una búsqueda de representación magnificente y lujosa. En-

[88] H. Lausberg, *Handbuch*, cit., vol. I, p. 141.

[89] M. Bihl, «Statuta generalia Ordinis edita in Capitulis generalibus celebratis Narbonae an. 1260, Assisi, an. 1279 atque Parisiis an. 1292. Editio critica et synoptica», *Archivum Franciscanum Historicum* XXXIV (1941), pp. 13-94, sobre todo p. 48: «Ecclesiae autem nullo modo fiant testudinatae, excepta maiore capella. Campanile ecclesiae ad modum turris de caetero nusquam fiat. Item fenestrae vitrae historiatae vel picturatae de cetero nusquam fiant, excepto quod in principali vitrea post maius altare chori, haberi possint imagines Crucifixi, B. Virginis, B. Johannis, B. Francisci et B. Antonii tantum. Et si de cetero factae fuerint, per Visitatores amoveantur».

tre estas formas de ostentación figuraban las bóvedas, el campanario, las vidrieras historiadas policromas. Estos «vocablos» de la representación reflejan, sobre todo, el pensamiento de los frailes italianos y franceses que intervinieron en el capítulo de Narbona: sólo a un franciscano italiano, en efecto, se le podía ocurrir mencionar el campanario, y sólo a un franciscano francés le podía parecer un asunto importante prohibir o reglamentar la ejecución de bóvedas y vidrieras historiadas. De todas formas, en Italia las iglesias raramente estaban dotadas de bóvedas y aún más raramente de vidrieras historiadas. Si estas prohibiciones regían ya en época de la construcción de San Francisco en Asís (1228-1253), lo ignoramos[90].

El debate en torno a la derivación de las formas e ideas arquitectónicas, escultóricas y pictóricas de la basílica de San Francisco en Asís se ha ramificado tanto que aquí sólo podremos mencionar a grandes rasgos los resultados de la investigación. El proyecto de la iglesia superior, con el triforio en la cabecera y la galería abierta en el espesor de los muros, que corre bajo las vidrieras marcadamente ojivales de la nave, fue en seguida reconocido por la investigación como extranjero en suelo italiano. Para las bíforas cuadrilobuladas se ha citado la analogía con la Sainte-Chapelle de París[91]. Los capiteles se parecen sorprendentemente a los de la catedral de Reims y de la Sainte-Chapelle[92]. Jürgen Wiener incluso cree que los talleres «se hicieron llegar a Asís directamente del centro francés»[93]. Si fue la región de Anjou, la de Champagne o la Île-de-France la que proporcionó los modelos, y cómo se llevó a cabo la transposición de las formas, son datos que nunca será posible reconstruir definitivamente, pero la presencia de formas arquitectónicas no italianas en la primera iglesia franciscana de Italia es de por sí elocuente y significativa. La reducción de este dato a la «historia del arte de las influencias» desvía la atención de las elevadas pretensiones del proyectista de la basílica de San Francisco hacia el campo de las atribuciones banales. Incluso quien prefiriera aceptar la hipótesis de que Inocencio IV, quien vivió durante años en Lyon, importó a Asís las formas francesas, luego no conseguiría demostrarla convincentemente, por muy atractiva que pueda resultar. La elección de unas formas extranjeras y ajenas para Italia, y de manera especial para Umbría, debe ser interpretada conceptualmente, es decir, debe ser vista en relación con el significado de la basílica de San Francisco. La primera iglesia franciscana de Asís tenía que ser algo extraordinario. Debía transmitir la retórica de lo diferente, con la cual se proponía alcanzar, en el restringido contexto umbro de Asís, un efecto singular, fuera de lo común. El estilo puramente francés de los capiteles, el triforio y la tracería de las vidrieras producen el efecto de estar «en su sitio», porque la esencia de la arquitectura no es en absoluto francesa, sino italiana. No se trató de la manifestación de una tendencia innovadora y moderna, original de Francia y cristalizada en San Francisco después de una serie de circunstancias fortuitas, y lo confirma el hecho de que precisamente los capiteles franceses no tuvieron una continuidad después de Asís.

---

[90] Para un estudio profundizado cfr. H. Belting, *Die Oberkirche von S. Francesco in Assisi. Ihre Dekoration als Aufgabe und die Genese einer neuen Wandmalerei*, Berlín, 1977, p. 18.

[91] J. Wiener, *Die Bauskulptur von San Francesco in Assisi*, Werl, 1991, pp. 50-105, ils. 14-16.

[92] E. Hertlein, *Die Basilika San Francesco in Assisi. Gestalt, Bedeutung, Herkunft*, Florencia, 1964, pp. 167-204.

[93] J. Wiener, *Die Bauskulptur*, cit., pp. 101-105 y 274.

Todo indica que con el recurso a las formas francesas se quería expresar la intención de hacer de la iglesia de San Francisco algo único y extraordinario.

En cualquier caso, la iglesia fue proyectada como un edificio de una sola nave, dos pisos, completamente abovedado, con un amplio transepto y campanario independiente, e inicialmente carecía de ornamentaciones escénicas o figurativas[94]. La primera empresa decorativa de gran envergadura afectó, poco después de 1253, a las vidrieras de las tres bíforas del ábside de la iglesia superior, cuya realización le fue encomendada a un taller renano (Maguncia-Colonia)[95]. Puesto que en Narbona en 1260 se habían prohibido las vidrieras historiadas salvo para la vidriera de la cabecera, en Asís el comitente parece haber recurrido precisamente a esos párrafos de los estatutos, ¡y desde luego no sin retórica! Fue la primera gran realización de vidrieras historiadas en Italia. No sólo el género de la pintura sobre vidrio, en Italia muy desconocido, sino también los talleres que se hicieron llegar ex profeso desde Renania y sus obras debían evocar la retórica del «extranjerismo» en beneficio del comitente y de la iglesia que custodiaba los restos de san Francisco. El comitente fue casi seguramente el pontífice, porque Inocencio IV, en una bula pontificia del 10 de julio de 1253, expresaba su deseo «dictam ecclesiam et nobili compleri structura et insignis praeeminentia operis decorari»[96]. Los conceptos usados por el pontífice, y su formulación, corresponden a la retórica de la munificencia y de la representación. Conocía Francia de visu, había vivido bastantes años exiliado en Lyon, pero el programa que eligió para las vidrieras de la cabecera, el Antiguo y el Nuevo Testamento contrapuestos, no era principalmente francés, sino que correspondía a una tradición pontificia e italiana vigente desde época paleocristiana, y significaba, de un modo pretencioso y consciente, la «Iglesia como nuevo Israel». También a comienzos del siglo XV, cuando el papa Martín V mandó hacer la portada central de San Petronio de Bolonia, encargada a Jacopo della Quercia, el responsable pontificio eligió un programa tipológico con escenas del Antiguo y del Nuevo Testamento.

La retórica de lo diferente se distingue aún mejor en los distintos ciclos de frescos. No nos detendremos aquí en los detalles[97]. En el último tercio del siglo XIII se volvió a contratar a un «taller gótico», al que le encomendó la tarea de pintar al fresco la galería de columnas del brazo norte del crucero. El primer gran artista cuyo nombre se conoce fue Cimabue. A él se confió la decoración del presbiterio, de los muros paredes del transepto y de la bóveda del crucero. En las bóvedas orientales de la nave, hoy que se conocen los frescos de la capilla pontificia del Sancta Sanctorum, se puede distinguir con suficiente seguridad la intervención del romano Iacopo Torriti. A éste se le añaden bastantes nombres convencionales (Maestro de Isaac), hasta que finalmente, con el ciclo de las *Historias de san Francisco,* entra en escena el gran florentino: Giotto. Nunca antes, en un edificio medieval, se había contratado, con plena conciencia, a los mejores

---

[94] F. Martin, *Die Glasmalereien von San Francesco in Assisi. Entstehung und Entwicklung einer Gattung in Italien,* Regensburg, 1997, p. 15.

[95] *Ibid*, p. 26.

[96] *Ibid*, p. 37 («[...] que dicha iglesia fuese hecha con una elegante estructura, y embellecida con obras de insigne belleza»).

[97] H. Belting, *Die Oberkirche,* cit., pp. 191-242.

artistas disponibles cerca y lejos, y fue así como en la nave central de la basílica superior de Asís pudo nacer una forma de decoración mural totalmente nueva. El uso de distintas «jornadas» simultáneas en el mismo fresco[98] permitió a los pintores especializarse y colaborar más eficazmente. Por primera vez la retórica de lo diferente se reveló fecunda para las ideas artísticas, puesto que en Asís se encontraron juntos distintos talentos artísticos, llamados a realizar una tarea común. Y, como de alguna forma cada uno sacaba partido de los demás, en muy poco tiempo pudieron desarrollar nuevas técnicas y nuevos modos de representación; pero, sobre todo, este nuevo método de trabajo dio paso a una revisión de la creación artística que permitió un alejamiento de las fórmulas figurativas tradicionales, inaugurando una nueva época en la que el proceso artístico fue objeto de un replanteamiento teórico y de una exploración experimental totalmente nueva.

[98] B. Zanardi, *Il cantiere di Giotto. Le storie di san Francesco ad Assisi*, Milán, 1996, pp. 19-24.

2

Los arquitectos y los talleres

Carlo Tosco

Presentación

Un estudio sobre los constructores de la época medieval siempre está expuesto al riesgo de unas excesivas generalizaciones. En el largo periodo considerado no existe una idea unívoca de «arquitecto medieval»: el oficio de arquitecto varía dependiendo de los contextos sociales, económicos y ambientales[1]. La Edad Media cubre un periodo de mil años, una larga duración en la que las figuras profesionales cambian y se ac-

[1] Sobre la evolución de la figura del arquitecto en la Edad Media nos limitamos a recordar las obras más generales: E. Lefevre-Pontalis, «Répertoire des architectes, maçons, sculpteurs, charpentiers et ouvriers français au XIe et XIIe siècle», *Bulletin monumental* LXXV (1911), pp. 423-468; F. de Mély, «Nos Vieilles Cathédrales et leurs Maîtres d'oeuvre», *Revue archéologique* 11 (1920), pp. 290-362 y 12 (1921), pp. 77-106; N. Pevsner, «The Term "Architect" in the Middle Ages», *Speculum* XVII (1942), pp. 549-562; J. Gimpel, *Les bâtisseurs des cathédrales*, París, 1958 [ed. cast.: *Los constructores de catedrales*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1971]; P. du Colombier, *Les chantiers des cathédrales* [1953], Paris, [2]1973; M. Aubert, «La construction au Moyen Âge», *Bulletin monumental* CXVIII (1960), pp. 7-15; F. B. Andrews, *The Mediaeval Builder and His Methods*, Wakefield, 1974; J. H. Harvey, *The Mediaeval Architect*, Londres, 1972; E. Castelnuovo, «L'artista», en J. Le Goff (ed.), *L'uomo medievale*, Bari, 1987, pp. 237-269 [ed. cast.: *El hombre medieval*, Madrid, Alianza, 1991]; X. Barral i Altet (ed.), *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge. Colloque international*, 3 vols., París, 1986-1990; A. Dietl, «"In arte peritus". Zur Topik mittelalterlicher Künstlerinschriften in Italien bis zur Zeit Giovanni Pisanos», *Römische Historische Mitteilungen* XXIX (1987), pp. 75-123; R. Recht (ed.), *Les bâtisseurs des cathédrales gothiques*, catálogo de la exposición (Estrasburgo, 3 de septiembre-26 de noviembre de 1989), Estrasburgo, 1989; P. C. Claussen, «Früher Künstlerstolz- Mittelalterliche Signature als Quelle der Kunstsoziologie», en K. Clausberg *et al.* (eds.), *Bauwerk und Bildwerk im Hochmittelalter. Anschauliche Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte*, Gießen, 1981, pp. 7-33; C. Bozzoni, *sub voce* «Architetto», en AA. VV., *Enciclopedia dell'arte medievale*, vol. II, Roma, 1991, pp. 276-282; C. M. Radding y W. W. Clark, *Medieval Architecture, Medieval Learning. Builders and Masters in the Age of Romanesque and Gothic*, New Haven-Londres, 1992; R. Cassanelli (ed.), *La bottega dell'artista tra Medioevo e Rinascimento*, Milán, 1998; G. Binding, *Der früh- und hochmittelalterliche Bauherr als «sapiens architectus»*, Darmstadt, 1998; P. Galloni, *Il sacro artefice. Mitologie degli artigiani medievali*, Roma-Bari, 1998; R. Recht, *Le croire et le voir. L'art des cathédrales, XIIe-XVe siècle*, París, 1999.

tualizan, en ese clima de «experimentación» que Giuseppe Sergi ha identificado como aspecto característico de la civilización medieval[2].

Por tanto, el recorrido que hay que seguir en el estudio tiene que ser necesariamente diacrónico. La investigación deberá tener en cuenta dos tipos de fuentes –las escritas y las arquitectónicas–, y cotejarlas minuciosamente, lo que no siempre será fácil al tratarse de dos testimonios de naturaleza tan diferente. La periodización se dividirá en las grandes épocas que marcan el desarrollo de la civilización medieval, partiendo de la arquitectura de los reinos romano-germánicos hasta la formación del lenguaje gótico europeo. La extensión del periodo estudiado impone una selección de testimonios y de fuentes, intentando leer las líneas esenciales de los fenómenos.

Antes de iniciar nuestro recorrido, es necesario recordar que la figura del arquitecto activo en la civilización romana, dotado de unos caracteres profesionales y de un proceso formativo bien definido, básicamente desaparece con el final del Imperio. Esta figura, que se formó en la edad helenística y está descrita con gran claridad en el tratado de Vitruvio, pierde su función social y sus capacidades operativas cuando faltó el contexto cultural de formación y la demanda de los encargos públicos, como sucedió en otros sectores de la vida económica. La arquitectura, en cuanto *scientia* que implica un amplio estudio de los campos del saber relacionados con ella, como el dibujo, la geometría, la historia, la filosofía, la música, la medicina, la jurisprudencia y la astronomía, pierde progresivamente sus connotaciones disciplinares.

Solamente se mantienen activos en el mundo bizantino algunos caracteres profesionales heredados de la antigua organización de los talleres, integrados en el sistema del gobierno imperial[3]. Figuras como Antemio de Tralles e Isidoro de Mileto, proyectistas de la nueva Santa Sofía de Constantinopla para el emperador Justiniano, son herederos de una concepción helenística del arquitecto, poseedor de una *scientia* pluridisciplinar, capaz de poner en práctica en la cantería sus conocimientos teóricos. Es la relación privilegiada con el príncipe la que mantiene las condiciones de un ejercicio profesional del máximo nivel que sigue la tradición romana. En el Occidente latino la situación resulta muy diferente y la figura clásica del arquitecto se eclipsa con la caída del Imperio, abriendo un espacio nuevo de experimentación en el arte de construir.

Los talleres en el mundo latino-germánico

El encuentro entre la tradición romana y los pueblos germánicos se produce en todos los sectores de la vida social, afectando también al arte y la arquitectura. Una vez terminada la fase de ocupación militar, las poblaciones bárbaras construyen unos núcleos de asentamiento estables en el territorio. A pesar de las escasas noticias que ofrecen las fuentes para los siglos VII y VIII, se pueden comprender algunos elementos que parecen caracterizar la actividad de los artistas y maestros constructores, actividad reducida por la crisis del mundo antiguo pero que nunca se detuvo. La relación entre ar-

[2] G. Sergi, *L'idea di medioevo. Tra senso comune e pratica storica*, Roma, 1998, pp. 73-76.

[3] Sobre el tema apareció recientemente E. Concina, *Le arti di Bisanzio: secoli VI-XV*, Milán, 2002, pp. 21-34.

quitectura y civilización era percibida claramente por los hombres de aquella época. La admiración por las obras del pasado sigue siendo grande y las fuentes a menudo dejan adivinar el asombro por los edificios monumentales de Roma, las grandes basílicas, los acueductos, los puentes, las murallas urbanas, los templos en ruinas. En la Italia devastada por las guerras godas, Procopio de Cesarea describe el deterioro de los antiguos edificios, el abandono de los centros públicos, la reutilización de construcciones civiles para fines militares y defensivos. Sólo en Roma los ciudadanos, «a pesar del influjo bárbaro, consiguieron salvar las construcciones públicas y la mayor parte de los públicos ornamentos, aunque deteriorados»[4]. Procopio también atribuye a Belisario una apasionada carta enviada al rey de los godos Totila para exhortarlo a salvar los edificios de Roma, porque construir es un signo de civilización y destruir sólo traerá infamia para la posteridad[5]. En efecto, la historiografía tradicional ha echado las culpas a los bárbaros de las feroces devastaciones del patrimonio antiguo, cuando en realidad las verdaderas causas habría que buscarlas más bien en la caída demográfica, la despoblación de los centros urbanos, la falta de mantenimiento[6].

Los motivos del progresivo deterioro se debían a la carencia de una autoridad pública y a los pocos talleres capaces de alcanzar los niveles técnicos adecuados. La crisis de un patronazgo y la escasez de los talleres son, obviamente, las dos caras de una misma moneda. Un episodio, narrado también por Procopio, es muy ilustrativo al respecto. Mientras se desataba la guerra greco-goda, Belisario quiso interrumpir el suministro de agua a los bárbaros encerrados en las murallas de Osimo, proporcionado por el acueducto antiguo aún en funcionamiento. Durante el asedio, un grupo de isauros que militaban en el ejército bizantino, expertos «en el aparejo» οἰχοδομίας, descendió a la cisterna para destruirla desde los cimientos, pero la operación no tuvo éxito: en efecto, los antiguos constructores, según Procopio, «ponían mucho empeño para hacerse honrar con sus obras» y habían dispuesto la estructura con tanta pericia que impidió que los destructores «quitaran una sola piedrecilla»[7]. La extraordinaria solidez de los aparejos romanos (probablemente realizados en *opus caementicium*) ofrece un marcado contraste con las limitadas posibilidades de los constructores de la época, que ni siquiera eran capaces de destruir los restos del pasado.

---

[4] Procopio de Cesarea, «De bello Gothico», IV, 22, en J. Haury y G. Wirth (eds.), *Procopii Caesariensis opera omnia*, vol. II, Leipzig, 1963, pp. 605-607 [ed. cast.: *Historias de las guerras*, vols. 3 y 4 *(Guerra gótica)*, Madrid, Gredos, 2007].

[5] *Ibid.*, III, 22, pp. 394-400.

[6] B. Ward-Perkins, *From Classical Antiquity to the Middle Ages. Urban Public Building in Northern and Central Italy AD 300-850*, Oxford, 1984; sobre la transformación de las fortificaciones: G. Brogiolo y S. Gelichi, *Nuove ricerche sui castelli altomedievali in Italia settentrionale*, Florencia, 1996; sobre los aspectos arqueológicos y territoriales: P. van Ossel, *Etablissements ruraux de l'Antiquité tardive dans le nord de la Gaule*, París, 1992; R. Francovich y G. Noyé (eds.), *La storia dell'Alto Medioevo italiano (VI-X secolo) alla luce dell'archeologia*, Florencia, 1994; L. Paroli (ed.), *L'Italia centro-settentrionale in età longobarda*, Actas del Congreso (Ascoli Piceno, 6-7 de octubre de 1995), Florencia, 1997; para un balance sobre la arqueología urbana: G. P. Brogiolo y S. Gelichi, *La città nell'alto medioevo italiano. Archeologia e storia*, Roma-Bari, 1998; sobre las metamorfosis del paisaje rural: E. Mornet (ed.), *Campagnes médiévales. L'homme et son espace. Études offertes à Robert Fossier*, París, 1995, y A. Cortonesi, G. Pasquale y G. Piccinni (eds.), *Uomini e campagne nell'Italia medievale*, Roma-Bari, 2002.

[7] Procopio de Cesarea, «De bello Gothico», cit., II, 27, pp. 270-273. Se trataba probablemente de la exedra de calcina de la *Fonte Magna* que aún se conserva en parte en Osimo.

Con el final del siglo VI y el establecimiento de los lombardos concluye la gran época del patronazgo bizantino en Rávena y en el Exarcado. En el mundo latino decae la actividad de los talleres que mantienen un contacto directo con las regiones orientales del Imperio, a excepción de Roma, en donde se conservan unos fuertes lazos con Bizancio también en el sector de las artes figurativas[8]. El mausoleo de Teodorico es el último edificio de notables dimensiones realizado en Italia con sillería de grandes bloques (probablemente extraídos de las canteras dálmatas de Aurisina), trabajada con notable pericia. La producción de ladrillo resulta cada vez menos frecuente (sin llegar a desaparecer del todo) y caen en desuso las cubiertas abovedadas. La práctica del reaprovechamiento asume un carácter sistemático[9]. La pérdida de cualificación de los talleres abre el camino a unos largos procesos de transformación. En un marco multiforme de dinámica inestabilidad política y social, el nacimiento de los reinos romano-germánicos delinea unos nuevos escenarios. En los distintos contextos territoriales operan sin duda talleres expertos en el arte de construir, pero nuestros conocimientos al respecto siguen siendo escasos.

Las figuras profesionales activas en la construcción surgen frente a la práctica habitual de la autoconstrucción, extendida en las comunidades rurales[10]. Las viviendas comunes se realizan con mano de obra no profesional, con materiales localizables en el sitio, aprovechando la ayuda del vecindario, que acentúa el carácter comunitario del producto construido. Los talleres especializados, compuestos por profesionales, trabajan en cambio para satisfacer la demanda de importantes comitentes que pueden ofrecer unos recursos económicos adecuados. De esta forma, la arquitectura se diferencia radicalmente entre las construcciones comunes, realizadas por las poblaciones rurales, y los edificios privilegiados de calidad, financiados por las clases dominantes.

Las fuentes literarias, en particular las grandes obras históricas «nacionales» dedicadas a las poblaciones germánicas que se asentaron en Europa, ofrecen noticias fragmentarias pero a veces significativas. En primer lugar, aparece la idea de una formación comunitaria de los talleres profesionales, donde los constructores trabajan en grupos organizados. Las asociaciones de *magistri* ejercen un trabajo colectivo pero que no favorece la aparición de personalidades individuales. De este modo se consolida, en los primeros siglos de la Edad Media, una tradición de anonimato para quien trabaja en el sector de las artes. Acerca de la organización efectiva de los talleres sabemos muy poco y sería un error proyectar en la Alta Edad Media nuestros conocimientos sobre los

---

[8] *Roma nell'alto Medioevo. Settimane di studio del CISAM*, XLVIII, Spoleto, 2001.

[9] Sobre el tema son recientes: J. Poeschke (ed.), *Antike Spolien in der Architektur des Mittelalters und der Renaissance*, Múnich, 1996, e *Ideologie e pratiche del reimpiego nell'alto Medioevo. Settimane di studio del CISAM*, XLVI, Espoleto, 1999. Para la reutilización y la producción de los ladrillos cfr. P. Boucheron, H. Broise e Y. Thébert (eds.), *La brique antique et médiévale. Production et commercialisation d'un matériau*, Actas del Congreso Internacional (Saint-Cloud, 16-18 de noviembre de 1995), Roma, 2000; P. Novara y S. Gelichi (eds.), *I laterizi nell'alto Medioevo italiano*, Actas del Congreso (Rávena, 18 de abril de 1997), Rávena, 2001.

[10] J. Chapelot y R. Fossier, *Le village et la maison au Moyen Âge*, París, 1980; J. Cuisenier y R. Guadagnin (eds.), *Un village au temps de Charlemagne. Moines et paysans de l'abbaye de Saint-Denis du VIIe siècle à l'An Mil*, catálogo de la exposición (París, 29 de noviembre de 1988-30 de abril de 1989), París, 1988; G. P. Brogiolo (ed.), *Edilizia residenziale tra V e VIII secolo. IV Seminario sul tardoantico e l'altomedioevo in Italia centrosettentrionale (Monte Barro-Galbiate, 2-4 settembre 1993)*, Mantua, 1994; P. Galetti, *Uomini e case nel Medioevo tra Oriente e Occidente*, Roma-Bari, 2001.

gremios de la construcción activos solamente desde el año 1000. En cualquier caso, los textos literarios y las normas legislativas hacen referencia explícita a estos grupos de artesanos, que debían de gozar de un cierto reconocimiento jurídico y social.

En los reinos romano-germánicos, el arte de construir era considerado con respeto por las clases dominantes y por las jerarquías eclesiásticas, que reconocían en la arquitectura un factor de prestigio y de poder. Las antigüedades romanas estaban siempre de fondo, descritas con asombro y admiración en los territorios del Imperio en los que las imponentes arquitecturas recordaban la grandeza del pasado. Es sintomático que en el lenguaje de los autores eclesiásticos se consolide la idea de un construir *more Romano,* que se identifica con la obra de albañilería, opuesto al *more Germanico,* basado principalmente en la madera. Sin embargo, la distinción transmitida por las fuentes no se puede interpretar de manera demasiado esquemática, separando las construcciones «nativas» de albañilería de las poblaciones de origen romano de las construcciones «bárbaras» de madera. En realidad, la arqueología contemporánea ha rechazado una visión «étnica» de las arquitecturas altomedievales realizadas con material perecedero, relacionando los nuevos modelos habitacionales con los cambios radicales producidos en la organización socioeconómica[11]. Es éste un ejemplo de la dificultad que encierra acercar las fuentes medievales a la historia de la arquitectura y a los datos proporcionados por la arqueología.

Un episodio sobre la Inglaterra de Beda el Venerable expresa la relación ideológica que liga la solidez de los edificios al progreso de la civilización cristiana. En torno al año 710 Nechtan, rey de los pictos, un pueblo de origen celta asentado en las regiones septentrionales de Britania, había enviado a Ceolfrid, abad del monasterio de Jarrow en Northumbria, una petición de ayuda para introducir en su reino las usanzas de la Iglesia católica romana, muy arraigadas entre los anglos. La petición comprendía unos textos de instrucción religiosa (referentes a la fecha de la Pascua y la forma de la tonsura) y unos talleres capaces de construir una iglesia de piedra «iuxta morem Romanorum» (según la usanza de los romanos)[12]. A cambio, el rey prometía fundar un nuevo edificio sacro en sus tierras que dedicaría al príncipe de los apóstoles. El abad respondió enviando una larga carta doctrinal (redactada probablemente por el propio Beda) y los *magistri* solicitados. Evidentemente, el monasterio de Jarrow disponía de talleres de construcción bien orga-

---

[11] Para una discusión reciente sobre el tema cfr. C. Farnoux, «Le fonde de cabanne mérovingienne comme fait culturel», en C. Lorren y P. Périn (eds.), *L'habitat rural du haut Moyen Âge (France, Pays-Bas, Danemark et Grande-Bretagne),* Actas de las XVI Jornadas Internacionales de Arqueología Merovingia (Guiry-en-Vexin y París, 4-8 de febrero de 1993), Rouen, 1995, pp. 24-44; A. Azkárate y J. A. Quirós Castillo, «Arquitectura doméstica altomedieval en la península Ibérica. Reflexiones a partir de las excavaciones arqueológicas de la catedral de Santa María de Vitoria-Gasteiz, País Vasco», *Archeologia medievale* XXVIII (2001), pp. 25-60.

[12] Beda el Venerable, «Historia ecclesiastica gentis Anglorum», V, 21, en C. Plummer (ed.), *Venerabilis Bedae Opera Historica,* Oxford, 1961, p. 333. Northumbria reconoció la primacía de la Iglesia romana a partir del Concilio de Whitby de 664, que había puesto término al predominio de los usos celtas. El obispo Finan, de origen celta, había hecho construir en la isla de Lindisfarne una iglesia de madera «según la usanza de los escotos» (*ibid.*, III, 25, p. 181; más tarde, el nuevo obispo Eadberto sustituyó el tejado e hizo cubrir toda la iglesia con láminas de plomo). También en la «Historia abbatum Wiremuthensium», *ibid.*, cap. V, p. 368, Beda describe la llamada de talleres de las Galias (en este caso definidos *cementarios*) para construir una iglesia *iuxa Romanorum*. Para las más recientes investigaciones arqueológicas sobre las estructuras de asentamiento cfr. T. Dickinson y D. Griffiths (eds.), *The Making of Kingdoms. Anglo-Saxon Studies in Archaeology and History,* vol. X, Oxford, 1999.

nizados, que trabajaban al servicio de los monjes y que podían desplazarse y ejercitar su arte en un amplio radio de acción. La capacidad de construir estaba asociada, en el ámbito literario, a un recuerdo aún vivo de la romanidad, y la nueva iglesia de los pictos fue dedicada con agradecimiento al primer papa. Los libros y las arquitecturas son un signo tangible de la expansión del cristianismo entre los pueblos bárbaros.

En la península Ibérica, controlada por los visigodos en el siglo VII, están documentados grupos organizados de constructores, activos para los grandes eclesiásticos y para el poder real. La colaboración entre fuerzas laicas y fuerzas eclesiásticas se concretaba en el apoyo ofrecido por el episcopado romano-ibérico a las reformas promovidas por la monarquía visigoda, reconocida en sus valores religiosos de salvaguarda de la ortodoxia. El *tanctissimus princeps* que reinaba en Toledo representaba en Occidente la imagen simbólica del poder más cercana al modelo imperial bizantino. En este marco, la arquitectura asumía un valor importante para la recalificación del territorio ibérico después de decenios de guerras y devastaciones.

Las fuentes y los edificios conservados testimonian un gran impulso de la actividad constructiva que prosigue ininterrumpidamente hasta la conquista árabe del 711. Aunque actualmente la cronología de las más importantes iglesias altomedievales ha sido objeto de discusión, y estudios recientes retrasan hasta la dominación musulmana omeya muchos edificios que tradicionalmente se atribuían al periodo visigodo, la altísima calidad de estas arquitecturas es indiscutible[13]. El elemento más significativo para una historia de los arquitectos y de los talleres es la difusión de una refinada técnica constructiva con muros de sillería que no conoce igual en el panorama europeo de la época. Asimismo, en la construcción de los sistemas abovedados, de cañón o de crucería, los talleres ibéricos demuestran un notable progreso tecnológico. El cuidado tratamiento de las superficies marca una neta distinción con la decadente calidad del *opus incertum* que caracterizaba los muros paleocristianos locales, y parece derivar de los contactos restablecidos con el mundo bizantino durante la expansión justinianea en el Mediterráneo, hacia la mitad del siglo VI. Un papel importante en esta fase intermedia lo desempeñó probablemente el centro de Mérida, en Lusitania, abierto a las relaciones comerciales con Oriente, donde residen obispos de origen griego y los talleres locales experimentan nuevas formas de técnicas constructivas[14].

El IV Concilio de Toledo del 633, animado por la gran figura del obispo Isidoro de Sevilla, marca una etapa importante en la colaboración entre la corona y las altas jerarquías eclesiásticas. El concilio no se ocupa solamente de asuntos religiosos sino que también elabora normas generales relacionadas con la construcción de las iglesias[15]. La

---

[13] Sobre el desarrollo del debate cfr. M. L. Real, «Inovaçao e resistência: dados recentes sobre a Antiguedade cristã no Occidente Peninsular», en *IV Reunió d'arqueologia cristiana hispànica* (Lisboa, 1992), Barcelona, 1995, pp. 17-68, y las actas del congreso internacional de Mérida de 1999 publicadas en *Visigodos y omeyas. Un debate entre la Tardoantigüedad y la Alta Edad Media* (Mérida, 21-23 de abril de 1999), Madrid, 2000.

[14] Sobre las técnicas constructivas visigodas cfr. A. Arbeiter, «Die Anfänge der Quaderarchitektur im westgotenzeitlichen Hispanien», en B. Brenk (ed.), *Innovation in der Spätantike. Kolloquium* (Basilea, 6 y 7 de mayo de 1994), Wiesbaden, 1996, pp. 11-51.

[15] En concreto en los cánones 33 y 35, en G. D. Mansi (ed.), *Sacrorum Conciliorum nova et amplissima collectio*, tomo X: *Ab anno 590 usque ad annum 633 inclusive*, Florencia, 1764, col. 628-629.

arquitectura se vuelve un problema que afecta a las instituciones públicas. En esos mismos años, una inscripción conservada en Guadix, la antigua colonia romana de Acci, conmemora la consagración por parte del obispo Paulo de tres iglesias, dedicadas a la Santísima Trinidad, construidas con la aportación del propio obispo, del conde Gudiliva, de los monjes y de talleres del lugar *(operarii vernoli)*[16]. El epígrafe resume así el clima de cooperación que se había creado en el reino visigodo, donde distintas fuerzas convergen hacia el nacimiento de nuevas arquitecturas. El reconocimiento público concedido a los trabajadores locales es un índice importante para comprender la madurez alcanzada por estos talleres.

La España del siglo VII ofrece también la reflexión más profunda sobre las artes y sobre la arquitectura de la época altomedieval en las *Etimologías* de Isidoro de Sevilla[17], una recopilación enciclopédica que abarca todos los sectores de la vida humana y que conocerá un extraordinario éxito en los siglos siguientes. Isidoro dedica a la arquitectura los capítulos 1 al 12 del libro XV y los capítulos 8 al 14 del libro XIX, en los que intenta establecer una ordenación disciplinar de las distintas actividades relacionadas con el proyecto y la construcción, teniendo en cuenta el texto bíblico y las fuentes antiguas (Plinio el Viejo, Marciano Capella, Casiodoro, Faventino). Por supuesto, la descripción de la arquitectura no deriva de la experiencia en las canterías, sino de una visión literaria y erudita, filtrada a través de doctrinas teológicas pero que presenta unos elementos de gran interés.

Las *Etimologías* proporcionan a la cultura de los siglos siguientes un léxico latino razonado sobre los elementos de la edificación que se mantendrá como la base de todo discurso sobre este arte hasta el siglo XV, cuando el nuevo encuentro con Vitruvio lleve a una completa revisión terminológica. Sobre la figura del arquitecto, Isidoro ofrece la primera definición completa de la cultura medieval:

> Architecti caementarii sunt qui disponunt in fundamentis. Unde Apostolus de semetipso «quasi sapiens –inquit– architectus fundamentum posui». Maciones dicti sunt a machinis in quibus insistunt propter altitudinem parietum[18].

La definición propuesta por Isidoro no es técnica sino teológica, basada en el texto de san Pablo (Corintios I 3, 10), donde el *fundamentum* hay que identificarlo alegóricamente con la predicación del Evangelio. De gran interés resulta la mención a los *na-*

---

[16] J. Vives, *Inscripciones Cristianas de la España romana y visigoda* [1942], Barcelona, ²1969, p. 303, e Y. Duval, «Nativola-les-trois-églises (évêché d'Acci, 594-607)», *Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité* CIII (1991), pp. 807-820.

[17] Sobre las fuentes altomedievales ibéricas para la historia del arte y de la arqueología cfr. R. Puertas Tricas, *Iglesias hispánicas (siglos IV al VIII). Testimonios literarios*, Madrid, 1975; para una lectura del texto isidoriano véase C. Tosco, «Isidoro di Siviglia e l'architettura dell'Alto Medioevo», *Studi storici* XXXIV 1 (1993), pp. 95-124.

[18] «Los arquitectos son albañiles que preparan la construcción desde los cimientos. También el Apóstol dice de sí mismo: "Como buen arquitecto puse el cimiento". Los *maciones* se llaman así a causa de las máquinas en las que se apoyan debido a la altura de las paredes», en Isidoro de Sevilla, *Etymologiae*, edición de W. M. Lindsay, Oxford, 1911, libro XIX, cap. VIII, § 1 [ed. cast.: *Etimologías*, ed. bilingüe latín-español, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2004].

ciones, talleres cuyo nombre derivaría de las *machinae* (andamios) usadas para las obras que se realizaban en alto. No todos los lingüistas comparten la etimología propuesta por Isidoro y el vocablo podría derivar de la raíz altogermánica *makjo*, que significa «hacer, construir»[19]. En cualquier caso, asistimos a la primera formación de un término base en la práctica constructiva, destinado a una gran difusión entre las lenguas europeas, con el inglés *mason*, el francés *maçon* o el español *masón*.

La idea del arquitecto como *caementarius* indica una profunda transformación respecto al mundo antiguo. El uso de los *caementa* (término que en esta época indica la argamasa) se convierte en un elemento calificador para la actividad de estos talleres, tan hábiles en la albañilería y bien distintos de los que usan sistemas más pobres y técnicamente atrasados. Los *caementarii* trabajan en la cantería, mientras que los aspectos teóricos de la arquitectura, tratados en las *Etimologías*, son estudiados en profundidad por los hombres de letras y, por tanto, por los comitentes eclesiásticos, entre los cuales se encontraba el propio Isidoro. La España visigoda elabora unas importantes premisas culturales para la figura del comitente, que se recogerán en el renacimiento carolingio cuando el tratado sea recuperado y comentado por Rábano Mauro. El examen teórico de los principios arquitectónicos, las descripciones de edificios ofrecidas al lector y la visión global de la disciplina indican que, en el siglo VII, Isidoro tenía en gran consideración el arte de construir.

La Italia dividida entre el dominio lombardo y las avanzadillas bizantinas en Occidente vive una época de grandes transformaciones. En Roma, el papa Gregorio Magno describe con tono lóbrego una visión apocalíptica del tiempo presente:

> Las ciudades despobladas, los castillos destruidos, las iglesias incendiadas, los monasterios de hombres y de mujeres devastados, los campos asolados y sin nadie que los cultive, las localidades antes habitadas por el hombre ahora se han reducido a desiertos[20].

El deterioro de los edificios urbanos y el abandono de los asentamientos rurales denuncian la crisis irreversible que embistió al mundo tardoantiguo. Sin embargo, también en la «effera Langobardorum gens», como en el resto de la Europa germanizada, se organizan talleres especializados en la construcción y en la restauración de los edificios.

---

[19] Para el debate historiográfico sobre el término, también en relación con los *magistri commacini* documentados en la Italia lombarda cfr. M. C. Bourmand, «Les artisans dans le royaume lombard (VIIe et VIIIe siècles)», *Arte lombarda* IV, 1 (1959), pp. 13-16; G. P. Bognetti, «I capitoli 144 e 145 di Rotari ed il rapporto fra Como ed i "Magistri Commacini"», en AA. VV., *Scritti di Storia dell'arte in onore di Mario Salmi*, Roma, 1961, vol. I, pp. 155-166; C. Cordié, «I maestri commacini (umpresari costruttori e non comensi)», *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa* XXXI (1962), pp. 151-170; M. Salmi, «I Maestri comacini o commacini?», en *Artigianato e tecnica nella società dell'Alto Medioevo occidentale. Settimane di studio del CISAM*, XVIII, Spoleto, 1971, vol. I, pp. 409-424; L. Caramel, «L'età longobarda», en A. Bosisio y G. Vismara (eds.), *Storia di Monza e della Brianza*, Milán, 1976, vol. IV, tomo I, pp. 178-180; A. Castellano, «I costruttori lombardi nel Medioevo. Dall'espansione internazionale al declino», en AA. VV., *Costruire in Lombardia. Aspetti e problemi di storia edilizia*, Milán, 1983, pp. 23-26; S. Lomartire, «Tra mito e realtà: riflessioni sull'attività dei magistri "comacini" nell'Italia del nord tra XII e XIV secolo», en S. Della Torre, T. Mannoni y V. Pracchi (eds.), *Magistri d'Europa. Eventi, relazioni, strutture della migrazione di artisti e costruttori dai laghi lombardi*, Actas del Congreso (Como, 23-26 de octubre de 1996), Como, 1997, pp. 139-154.

[20] Gregorio Magno, *Dialoghi*, III, 38, edición de U. Moricca, Roma, 1924, pp. 226-227.

Mientras el papa Gregorio lamenta la quema de las iglesias, en el dominio lombardo se encuentran en activo nuevas fuerzas y la reina Teodolinda funda sin problemas en Monza una basílica bajo la advocación de san Juan Bautista[21]. Evidentemente, en la Italia del siglo VII existen aún talleres capaces de satisfacer al alto patronazgo. Algunos años después encontramos informaciones más precisas, ya que en los documentos vuelven a aparecer los *magistri commacini,* con dos capítulos del Edicto de Rotario de 643 que establecen una serie de normas relativas a las indemnizaciones por accidentes en las obras[22]. Posteriormente, el *Memoratorium de mercedibus commacinorum,* redactado probablemente en época de Liutprando (712-744) o quizá durante el reinado de Grimoaldo (661-671), dispone, en 10 breves capítulos, las contribuciones en dinero y en especie que les correspondían a los *commacini* por la prestación de distintas obras.

La bibliografía sobre los *commacini* ha construido, a partir del siglo XVIII, un verdadero mito historiográfico que atribuye al ingenio de estos talleres una tradición tan larga que se extiende desde los lombardos hasta Borromini[23]. En realidad, no se debe enfatizar el papel de las asociaciones profesionales y, sobre todo, hay que encuadrarlo en el contexto general europeo de los reinos romano-germánicos, donde, como hemos visto, los talleres de construcción trabajan habitualmente en grupos organizados. Es significativo que el gran testigo de la historia lombarda, Paulo Diácono, no destaque la actividad de maestros tan celebrados y, sin embargo, describa de manera puntual varias empresas de arte y de arquitectura[24]. El supuesto origen de los *commacini* en la región del lago de Como no estaría justificado en realidad por un análisis etimológico correcto, que conduce más bien hacia un trabajo realizado *cum machinis,* como también demostró Isidoro en la España visigoda.

El elemento distintivo de los talleres activos en el reino lombardo se reconoce en una legislación que protegía su actividad y que se preocupaba por reglamentar la retribución de la cantería. Las disposiciones reales en materia de arquitectura son señal de una

---

[21] No queda nada del edificio promovido por Teodolinda en Monza, aparte de algunas tejas del techo, índice significativo de una permanencia de la actividad de los tejares: cfr. M. David, «Un problema di storia edilizia: lo studio dei tetti degli edifici "a lunga durata" ed il caso del Duomo di Monza», en R. Cassanelli (ed.), *Monza anno 1300. La basilica di S. Giovanni Battista e la sua facciata,* Monza, 1988, pp. 95-103. Sobre el patronazgo en las dos áreas del dominio lombardo cfr. A. M. Romanini, «Committenza regia e pluralismo culturale nella "Langobardia Major"», en *Committenti e produzione artistico-letteraria nell'alto Medioevo occidentale. Settimane di studio del CISAM.* XXXIX, Spoleto, 1992, vol. I, pp. 57-89; P. Degolu, «Patroni, donatori, committenti nell'Italia meridionale longobarda», *ibid.*, pp. 303-339, y C. Bertelli y G. P. Brogiolo (eds.), *Il futuro dei Longobardi: l'Italia e la costruzione dell'Europa di Carlo Magno,* catálogo de la exposición (Brescia, 18 de junio-10 de diciembre de 2000), Milan, 2000, sobre el centro propulsor de Pavía cfr. P. Majocchi, «Pavia capitale», *Annali di storia pavese* 27 (1999), pp. 51-57.

[22] F. Beyerle (ed.), *Leges Langobardorum (643-866),* Witzenhausen, 1962, pp. 37-38 sobre el Edicto de Rotario, y pp. 177-179 sobre el *Memoratorium.*

[23] Fue Muratori quien propuso una relación entre los *commacini* y la región de Como: L. M. Muratori (ed.), *Rerum Italicarum Scriptores,* tomo I-2, Milán, 1725, p. 25, n. 80; en el siglo XIX el mito fue alimentado sobre todo por el volumen de G. Merzario, *I maestri comacini,* Milán, 1893, pero cfr. también G. T. Rivoira, *Le origini dell'architettura lombarda e delle sue principali derivazioni nei paesi d'oltralpe,* Milán, 1908, pp. 127-131. Para la bibliografía reciente véase sobre todo la n. 19.

[24] M. Cagiano de Azevedo, «Gli edifici menzionati da Paolo Diacono nella Historia Langobardorum», en G. Fornasir (ed.), *Atti del Convegno di Studi Lombardi (Udine-Cividale, 15-18 maggio 1969),* Udine, 1970, pp. 73-89.

fase de expansión constructora, en la que el poder central se preocupa por establecer un límite a los precios, expuestos al riesgo de unas fluctuaciones excesivas[25]. En un contexto social en el que es habitual la autoconstrucción entre las poblaciones rurales, los *commacini* ofrecen una obra de calidad superior principalmente para las clases dominantes, a las que les conviene someter a los talleres a un control adecuado. De aquí la necesidad de un nuevo marco legislativo, que refleja una madura organización colectiva de los *commacini*, admitidos como interlocutores oficiales del poder central. La expansión de la arquitectura lombarda durante el siglo VIII confirma una realidad de gran dinamismo que será interrumpida por las conquistas de los francos.

En la Galia merovingia encontramos una situación distinta, llena de consecuencias para el futuro. Los testimonios literarios ofrecen una imagen de la intensa actividad constructora, confirmada por las investigaciones arqueológicas, en la que los obispos participan en la restauración y en la fundación de basílicas y baptisterios. A pesar de las violencias y los vandalismos cometidos por los francos, la clase senatorial galorromana continúa una antigua tradición paternalista y promotora de las artes. El obispo Gregorio de Tours, al final de la *Historia Francorum*, ofrece al lector dos listas con sus obras: un catálogo de los escritos literarios y una reseña de las arquitecturas que él promovió, y que comprende la reconstrucción de la catedral de Tours, las obras de la capilla de los Santos Cosme y Damián, la nueva decoración de la iglesia de San Martín, la restauración del viejo baptisterio de San Benigno en Dijon y la construcción de un nuevo baptisterio, con las reliquias de los santos Juan y Sergio[26]. Una vez más, libros y arquitectura se convierten en motivos de orgullo para el intelectual de esa época. También el poeta Venancio Fortunato celebra la actividad de los obispos constructores, recordando que la vida eterna será el mejor premio para quienes han restaurado y decorado las iglesias cristianas[27].

Gregorio de Tours es un contemporáneo de Gregorio Magno, pero su visión del paisaje urbano resulta muy diferente. Es curioso que el obispo muestre una escasa admiración por el esplendor de la Roma antigua, cuando los monumentos y las infraestructuras de época imperial aún debían de caracterizar el paisaje. No se interesa por las creaciones del pasado pagano, sino por las novedades que nacen en la Galia santificada por las reliquias de los mártires. La geografía sagrada descrita por el obispo muestra un nuevo rostro, fruto del patronazgo eclesiástico pero también de la actividad de talleres organizados. En efecto, Gregorio recuerda con orgullo, en las obras promovidas en la basílica de San Martín de Tours, el valor de los *artifices nostri*, una expresión

---

[25] Una prueba arqueológica de esta tendencia la ofrece el hallazgo de unos sellos de ladrillo con la inscripción REG y REX, referidos al control ejercido por la monarquía lombarda sobre la producción de barro cocido: S. Fiorilla, «Bolli e iscrizioni su laterizi altomedievali del territorio lombardo», *Archivio Storico Lombardo* CXII (1986), pp. 339-342, fichas 1.6-1.7, y M. Uboldi, «Prodotti laterizi», en D. Caporuso (ed.), *Ricerche di archeologia urbana a Milano durante la costruzione della linea 3 della Metropolitana. 1982-1990*, Milán, 1991, p. 155.

[26] Gregorio de Tours, «Historia Francorum», X, 31, en B. Krusch (ed.), *Monumenta Germaniae Historica* (de aquí en adelante *MGH*), *Scriptores rerum Merovingicarum* (de aquí en adelante *SS rer. Merov.*), tomo II, Hannover, 1942, pp. 534-535, para una lectura sistemática de las informaciones ofrecidas por Gregorio cfr. M. Vieillard-Troiekouroff, *Les monuments religieux de la Gaule d'après les œuvres de Grégoire de Tours*, Lille, 1977.

[27] En una carta al obispo Sidonio: Venancio Fortunato, «Opera poetica, Carmina», IX, 9, edición de F. Leo, *MGH, Auctores antiquissimi*, Berlín, 1881, pp. 215-216.

que demuestra una estrecha relación entre artistas y comitentes[28]. Las relaciones privilegiadas que unen a los talleres con los centros de poder religioso son señal de las transformaciones en marcha en la producción figurativa de la Galia merovingia. Después del bautismo de Clodoveo, la Galia cristiana estará gobernada por un *novus Costantinus*[29] y la corte será un centro activo de patronazgo. La nueva colaboración entre el episcopado derivado de la clase senatorial galorromana –que posee un indiscutible predominio cultural– y la aristocracia militar de los francos produjo una situación especialmente favorable también para el desarrollo de las artes.

En este clima, algunos decenios más tarde, se consolida la figura de san Eloy, el primer artista medieval ampliamente descrito por las fuentes, activo en los años 625-660, una excepción del tradicional anonimato[30]. Aunque no se le pueden atribuir con seguridad obras de arquitectura hechas de su mano, Eloy se dedica a la orfebrería y a la escultura pero también a los ornamentos litúrgicos y a la organización de espacios sagrados. Su actividad como artista se une a la de cristiano ejemplar, hasta el punto de llegar a ser obispo de Noyon, y también era famoso por su caridad y su compromiso con los pobres. Después de su muerte, Eloy será venerado como santo, y esto es lo que hizo que los escritores eclesiásticos le dedicaran tanta atención a la figura de un artista. El tema de la relación entre arte y moralidad hace de esta forma su aparición en el Occidente medieval. Sin embargo, más allá de las celebraciones encomiásticas, lo que cuenta es el vínculo que el artista ha sabido establecer con el poder, tanto que llegó a ser orfebre del rey Clotario II y maestro monedero durante el reinado de Dagoberto I, hasta conseguir el obispado de Noyon. En la sociedad merovingia, el papel del artista alcanza un reconocimiento que habría sido impensable en otros contextos.

Arquitectos para un imperio: la época carolingia

El renacimiento carolingio marcó un momento importante para la historia de las artes, en el que las figuras del arquitecto y del comitente asumen unos nuevos significados sociales y culturales. El mecenazgo de los emperadores y de los grandes eclesiásticos, la multiplicación de las bibliotecas, el desarrollo de la cultura literaria y el estudio de las antigüedades facilitan unas condiciones más favorables para la transformación de los maestros de obras en unos sujetos dotados de una conciencia cultural más amplia. Las conquistas de los francos y la fundación del Imperio aumentan la circulación del saber en el gran contexto europeo, con la afluencia hacia la órbita de la corte carolingia de las experiencias lombardas y visigodas, anglosajonas e irlandesas.

---

[28] Gregorio de Tours, «Historia Francorum», cit., p. 535.

[29] *Ibid.*, II, 31, p. 77.

[30] Las fuentes documentan ampliamente la figura de Eloy y a él está dedicada la primera biografía de un artista medieval. B. Krusch (ed.), *Vita Eligii episcopi Noviomagensis*, *MGH*, *SS rer. Merov.*, IV, pp. 634-761; la investigación ha intentado distinguir las informaciones históricas de las hagiográficas y legendarias: H. Vierck, «Werke des Eligius», en G. Kossack y G. Ulbert (eds.), *Studien zur vor- und frühgeschichtlichen Archäologie. Festschrift für Joachim Werner zum 65. Geburstag*, Múnich, 1974, vol. I, pp. 309-380, y V. H. Elbern, *Die Goldschmiedekunst im frühen Mittelalter*, Darmstadt, 1988.

Lo que sorprende, en primer lugar, es el multiplicarse de las noticias históricas que describen obras y proyectos en todos los sectores de las artes figurativas[31]. Respecto a los periodos anteriores, en los que el tamiz de las fuentes ofrecía solamente informaciones esporádicas y fragmentarias, la situación presenta un notable cambio. En los centros de la cultura carolingia se escribe de arte y se discute de estética porque, evidentemente, el tema se considera un argumento digno de interés para los vértices de la sociedad. En la base del nuevo sistema se sitúa la formación de una clase culta y elitista de eclesiásticos dotados de una elevada preparación, que ve la arquitectura como un aspecto importante de la vida religiosa y civil. Los grandes monasterios vinculados al poder imperial se convierten en centros en los que se recogen textos antiguos dedicados a las técnicas figurativas, se investiga sobre los complejos significados del tratado de Vitruvio, se reflexiona sobre las bases del arte cristiano, también en respuesta a la difícil elección iconoclasta de Bizancio.

De esta forma aparece en la época carolingia una figura renovada de comitente que se podría como definir comitente-autor, que no se limita a la promoción y a la financiación de la obra sino que, además, se ocupa en primera persona del proyecto, apoyándose en las competencias adecuadas. La mayoría de las veces se trata de eclesiásticos que han encontrado en el monasterio o en la escuela catedralicia un ambiente favorable para el desarrollo de las disciplinas relacionadas con las artes. Evidentemente, resulta imposible reconstruir en la actualidad las distintas trayectorias formativas pero es importante recordar que en el siglo IX las fuentes dan de modo explícito los nombres de eclesiásticos que ejercen habitualmente la actividad de constructores[32]. En las comunidades de las grandes abadías benedictinas, las figuras de monjes-arquitectos asumen un papel importante para trazar programas, discutir soluciones constructivas, establecer proyectos de intervención.

---

[31] La principal recopilación de fuentes carolingias relativas a las artes sigue siendo la editada por J. von Schlosser, *Schriftquellen zur Geschichte der karolingischen Kunst*, Viena, 1892; sobre la relación entre los documentos y la arquitectura cfr. W. Braunfels, *Die Welt der Karolinger und ihre Kunst*, Múnich, 1968; B. Bischoff, «Die Überlieferung der technischen Literatur», en AA. VV., *Artigianato e tecnica nella società dell'alto Medioevo occidentale*, cit., vol. I, pp. 275-277; C. Heitz, *L'architecture religieuse carolingienne*, París, 1980; M. D'Onofrio, *Roma e Aquisgrana*, Roma, 1983; C. Tosco, «La trattatistica architettonica nell'età carolingia», *Bollettino d'arte* 98 (1996), pp. 17-34; Ch. Stiegemann y M. Wemhoff (eds.), *Kunst und Kultur der Karolingerzeit. Karl der Große und Papst Leo III. in Paderborn*, catálogo de la exposición (Paderborn, 23 de julio-1 de noviembre de 1999), Maguncia, 1999; G. Ciotta, «L'architettura carolingia durante il regno di Pipino III (751-768)», *Quaderni di storia dell'architettura* 4 (2002), pp. 21-34.

[32] En Fulda, el arquitecto Racolfo es recordado como «magister et monachus» en la versión métrica de E. Dümmler (ed.), «Vita Eigilis», *MGH, Poetae Latini medii aevi*, tomo II: *Poetae latini aevi Carolini*, pp. 113-114; a este respecto cfr. G. Becht-Jördens, «Die "Vita Aegil" des Brun Candidus als Quelle zu Fragen aus der Geschichte Fuldas im Zeitalter der anianischen Reform», *Hessisches Jahrbuch fur Landesgeschichte* XLII (1992), pp. 19-48; el abad Ratger es definido, siguiendo el ejemplo de san Pablo, como «sapiens architectus» (J. von Schlosser, *Schriftquellen*, cit., p. 122, n.° 388); en el monasterio de Saint-Gall trabajaba el monje-arquitecto Winiardo: cfr. G. H. Pertz (ed.), «Annales Sangallenses maiores», año 830, *MGH, Scriptores* (de aquí en adelante *SS*), tomo I, Hannover, 1826, p. 76; Angilberto fue abad constructor de Saint-Riquier: H. Bernard, «Saint-Riquier: une restitution nouvelle de la Basilique d'Angilbert», *Revue du Nord historique et archéologique* LXXI, 281 (1989), pp. 307-361. En Italia el presbítero Danhiel en la escuela catedralicia de Lucca transcribe en pergamino repertorios de técnica arquitectónica: cfr. R. Silva, «L'imitazione di Roma e l'attività artistica a Lucca in età carolingia: il significato di una scelta», *Arte medievale* III (1989), pp. 1-5.

Cuando en Fulda, el mayor monasterio fundado al otro lado del Rin, se terminó en el 822 una iglesia de planta central bajo la advocación de san Miguel y otros santos, la obra fue presentada como fruto de la colaboración entre el abad Eigil, el *magister* Rábano Mauro y los monjes más doctos[33]. En la construcción resulta difícil identificar una figura concreta de arquitecto: la empresa aparece como el producto colectivo de una comunidad monástica culta y refinada, que establece los criterios del proyecto en un estimulante ambiente de estudio e intercambio. Para la fundación del nuevo claustro se abre incluso un debate público en la comunidad, conducido según las reglas de la naciente filosofía escolástica. Los términos del debate, la *quaestio,* conciernen a la disposición arquitectónica de la nueva estructura:

> Quaesitum est, in quo loco aedificato claustri congruentius potuisset aptari: quidam [...] propter partem meridianam basilicae [...], quidam autem, romano more, contra plagam occidentalem[34].

En este clima cultural se realizará un documento único como la planta sobre pergamino del monasterio de Saint-Gall[35]. Su excepcionalidad consiste precisamente en el hecho de que el proyecto no está relacionado con la construcción de la abadía, sino que lo que pretende es establecer el perfecto modelo arquitectónico de una fundación benedictina que pueda valer para siempre.

En el gran marco del sistema imperial es posible poner en marcha nuevas empresas constructivas, impensables sólo unas décadas antes. El monasterio de Céntula fue totalmente edificado gracias a la generosa financiación del tesoro real por deseo de Carlomagno, con el empleo de equipos especializados de canteros y carpinteros. El palacio de Aquisgrán, con las salas de representación y de residencia, la Capilla Palatina, las instalaciones termales y las infraestructuras, era el fruto emblemático de un esfuerzo colectivo. Los materiales para la fábrica se recogieron siguiendo un programa diferenciado: los sillares se extrajeron de las murallas romanas de Verdún, y para las columnas se organizaron expediciones a Rávena y Roma. De Rávena provenía también una estatua ecuestre de Teodorico, hoy desaparecida, y su difícil transporte al

---

[33] F. Oswald, L. Schafer y H. R. Sennhauser, *Vorromanische Kirchenbauten. Katalog der Denkmäler bis zum Ausgang der Ottonen,* Múnich, 1966-1971, pp. 87-88, completado por el volumen de W. Jacobsen, L. Schäfer y H. R. Sennhauser, *Nachtragsband,* Múnich, 1991, p. 133; W. Jacobsen, «Frühe Kapitellkunst im Umkreis der Abtei Fulda», en F. J. Muck (ed.), *Baukunst des Mittelalters in Europa. Hans Erich Kubach zum 75. Geburstag,* Stuttgart, 1988, pp. 278-294; O. Ellger, *Die Michaelskirche zu Fulda als Zeugnis der Totensorge. Zur Konzeption einer Friedhofs- und Grabkirche im karolingischen Kloster Fulda,* Fulda, 1989.

[34] «Se planteó el problema de cuál era el mejor modo de situar el claustro: en el lado sur de la basílica o, según el uso romano, en correspondencia con el extremo occidental», en Cándido, «Vita Eigilis abbatis Fuldensis», edición de G. Waitz, *MGH, SS,* XV-I, Hannover, 1887, p. 231; sobre el tema cfr. C. Heitz, «More romano. Problèmes d'architecture et liturgie carolingiennes», en AA. VV., *Roma e l'età carolingia,* Roma, 1976, pp. 27-37.

[35] W. Horn y E. Born, *The Plan of St. Gall. A Study of the Architecture and Economy and Life in a Paradigmatic Carolingian Monastery,* Berkeley-Los Ángeles-Londres, 1979; para una actualización de las investigaciones cfr. W. Jacobsen, *Der Klosterplan von St. Gallen und die karolingische Architektur. Entwicklung und Wandel von Form und Bedeutung im fränkischen Kirchenbau zwischen 751 und 840,* Berlin, 1992; P. Ochsenbein y K. Schmuki (eds.), *Studien zum St. Gallen Klosterplan,* Saint-Gall, 2002.

otro lado de los Alpes evidenciaba la pericia técnica alcanzada por los *magistri* al servicio del emperador.

En Aquisgrán, la cantería contaba con una jerarquía organizada y estaba dirigida con gran capacidad operativa. Junto a los eclesiásticos también colaboraban otras fuerzas, provenientes del mundo laico. El propio emperador asumía el papel de comitente activo. Para el transporte de materiales se emplearon cuerpos del ejército. Los talleres especializados se ocupaban de las obras de albañilería y carpintería. El *aula regia* era el edificio civil de sillería más grande promovido en Europa después del final del Imperio romano. El uso de complejos sistemas métricos, basados en esquemas matemáticos y en la repetición del módulo numérico de 12, evidencia los refinados métodos de proyectación. El empleo de sistemas abovedados en la cubierta del *ambulacrum* y del vano central de la capilla es otro signo de las capacidades técnicas alcanzadas por los talleres.

En la dirección de las obras destaca la figura del arquitecto Odón de Metz, inmortalizado en una lápida hoy desaparecida[36]. La presencia de una inscripción conmemorativa, en la que se menciona al comitente Carlomagno y al *egregius magister Odo Metensi*, es otro signo de novedad, que evoca de modo evidente la tradición imperial romana. La figura del arquitecto es reconocida y celebrada, pero no todavía de modo autónomo sino por el servicio prestado a la voluntad del príncipe.

No sabemos nada acerca de la formación de este Odón, pero es interesante recordar que, aunque los mármoles decorativos llegasen de los monumentos romanos de Italia y el modelo arquitectónico retomase, con las oportunas modificaciones, el gran modelo de San Vital de Rávena, el arquitecto de la Capilla Palatina provenía de Metz, uno de los centros urbanos en el corazón del reino franco, la capital de la Austrasia merovingia. Metz había sido la sede de la reforma canonical de Crodegango y gozaba de una rica tradición de iglesias y monasterios: un documento del siglo VIII recuerda hasta treinta y cinco centros de culto en la ciudad[37]. La riqueza del patrimonio monumental probablemente favoreció la formación de talleres activos y modernizados.

La civilización florecida en época carolingia sentaba de esta forma las bases de un nuevo desarrollo para las figuras del arquitecto y del comitente. La tradición altomedieval del anonimato artístico encontraba unas excepciones cada vez más frecuentes. Los públicos reconocimientos conseguidos por los constructores encontraban su justificación en las nuevas capacidades técnicas y en la organización de las obras maduradas por los talleres.

La crisis general del sistema carolingio también supondrá un brusco freno a este desarrollo. La renovación de las artes había afectado solamente a algunos grandes centros, en los que trabajaban los grupos elitistas de intelectuales, sin influir en profundidad en el tejido económico y social. A finales del siglo IX, la disgregación de los aparatos estatales, el estado endémico de guerra y las devastaciones de los normandos minaban las condiciones mismas de la producción de grandes obras. Los talleres de construcción ya no disponían de los ambiciosos encargos imperiales y su actividad declinaba. No exis-

---

[36] J. von Schlosser, *Schriftquellen*, cit., p. 28, n.° 107.

[37] Th. Klauser y R. S. Bour, «Notes sur l'ancienne liturgie de Metz et sur les églises messines antérieures à l'an Mil», *Annuaire de la Société d'histoire et l'archeologie de la Lorraine* 38 (1929), pp. 497-617; cfr. también P. Piva, «Metz: un gruppo episcopale alla svolta dei tempi (secoli IV- IX)», *Antiquité tardive* 8 (2000), pp. 237-264.

te una continuidad de técnicas y de canterías entre el final del renacimiento carolingio y la recuperación de la arquitectura en época otoniana. Las únicas formas de continuidad son las ideológicas y culturales, en el proyecto de una *renovatio imperii* que encuentra un símbolo concreto en la coronación de Otón I en el trono, oportunamente restaurado[38], de la Capilla Palatina de Aquisgrán.

Los nuevos protagonistas del Románico

La formación del estilo que hoy definimos románico, en la segunda mitad del siglo X, marcó un cambio de rumbo radical en la *longue durée* que estamos recorriendo. La idea de romanico nace a principios del siglo XIX[39], cuando, en realidad, los hombres de la época no habían mostrado ninguna necesidad de identificar este lenguaje arquitectónico. Lo que supuso una clara revolución respecto al pasado fue la recuperación constructora a gran escala, que afectaba en profundidad al ambiente urbano y al territorio. La recuperación estaba ligada a unos fenómenos económico-sociales bien conocidos (expansión agraria, desarrollo del comercio, conquistas tecnológicas, inversión de la curva demográfica), en un marco de gran dinamismo que afectaba también a las artes. La arquitectura salía de una larga crisis, que se prolongó desde el final de la época carolingia hasta alrededor del año 950, periodo que corresponde, en el campo, con el nacimiento de los señoríos rurales y, en las ciudades, con la llegada del poder episcopal. Con modalidades diversas, estas formas de poder requerían una renovación de las formas arquitectónicas, adecuadas para las ambiciones políticas, militares y religiosas.

Los nuevos edificios significaban nuevos talleres. En efecto, a partir del año 1000 aproximadamente es fácil seguir una constante evolución en los aparatos de albañilería y en las técnicas constructivas, marcada por unos resultados notables en todos los sectores de la construcción[40]. En la base de este crecimiento extraordinario se hallaba

---

[38] H. Beumann, «Grab und Thron Karls des Großen zu Aachen», en W. Braunfels y P. E. Schramm (eds.), *Karl der Große. Lebenswerk und Nachleben*, vol. IV: *Das Nachleben*, Düsseldorf, 1967, pp. 10-34. Los análisis dendrocronológicos han demostrado que se realizó un nuevo soporte de madera de las losas de piedra en la base del trono de Carlomagno con ocasión de la coronación de Otón I en el 936.

[39] T. Waldeier Bizzarro, *Romanesque Architectural Criticism: a Prehistory*, Cambridge, 1992.

[40] Para un balance sobre el desarrollo de las técnicas de construcción: «Bâtir à l'époque préromane et romane. Actes des XXVIe Journées romanes de Cuxa (Saint-Michel de Cuxa, 1994)», *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* XXVI (1995); É. Vergnolle, *La première sculpture romane de la France Moyenne (1010-1050)*, Varzi, 1996; D. Kimpel, «L'attività costruttiva nel Medioevo: strutture e trasformazioni», en R. Cassanelli (ed.), *Cantieri medievali*, Milán, 1995, pp. 11-50, e *id.*, «I cantieri», en E. Castelnuovo y G. Sergi, *Arti e storia nel Medioevo*, vol. I: *Tempi Spazi Istituzioni*, Turín, 2002 [ed. cast.: «Las canterías», en *Arte e historia en la Edad Media*, vol. I: *Tiempos, espacios, instituciones*, Madrid, Akal, 2009, pp. 155-177]. Para las informaciones sobre el trabajo de los talleres deducidas de los documentos cfr. M. Warnke, *Bau und Überbau – Soziologie der mittelalterlichen Architektur nach den Schriftquellen* [1976], Francfort, [2]1984, y W. Schöller, *Die rechtliche Organisation des Kirchenbaues im Mittelalter vornehmlich des Kathedralbaues: Baulast, Bauherrenschaft, Baufinanzierung*, Colonia-Viena, 1989; G. Pinto, «L'organizzazione del lavoro nei cantieri edili (Italia centro-settentrionale)», en *Artigiani e salariati. Il mondo del lavoro nell'Italia dei secoli XII-XV*, Actas del X Congreso Internacional (Pistoia, 9-13 de octubre de 1981), Pistoia, 1984, pp. 69-101; R. Fossier, *Le travail au Moyen Âge*, París, 2000 [ed. cast.: *El trabajo en la Edad Media*, Barcelona, Crítica, 2002, pp. 209-224].

una renovación de las capacidades operativas y organizativas. Nuestros conocimientos sobre los constructores activos en época románica siguen siendo reducidos y fragmentarios, a falta de una documentación sistemática que se formará sólo a partir del siglo XIII, y la fuente principal de información la constituyen las propias obras. El examen de lo realizado permite obtener una gran cantidad de noticias sobre las técnicas usadas, sobre los sistemas de funcionamiento de las canterias, sobre los instrumentos de trabajo, sobre la organización de los talleres. Hoy se abren nuevas perspectivas gracias a la «arqueología de la arquitectura», con el desarrollo de los metodos arqueométricos, basados en el examen serial de los elementos constructivos que se pueden medir, sujetos a cambios dimensionales y morfológicos a lo largo del tiempo[41]. De hecho, queda claro que los talleres afinan sus capacidades gracias a una organización interna más estable y a una colaboración más estrecha entre las distintas figuras profesionales, en particular entre albañiles y escultores, unidos en la común realización de la obra. Dichos aspectos se hacen más evidentes hacia finales del siglo XI (que corresponde con la fase habitualmente identificada con el románico «pleno»), cuando también el sector del ladrillo entra en una fase positiva con la multiplicación de los hornos y el incremento a gran escala de la producción.

La recuperación de la movilidad viaria, favorecida por el comercio y por la reapertura de antiguos caminos, afecta también a los talleres de construcción. Desde la primera época románica aumentan los testimonios documentales que atestiguan el desplazamiento de equipos itinerantes, al servicio de comitentes laicos y eclesiásticos. Se distingue la movilidad de los artesanos lombardos (un término que indicaba el norte de Italia en su conjunto)[42], llamados a Cataluña, a la Francia de los Capetos y a la Alemania otoniana, pero el fenómeno resulta generalizado al incluir aportaciones orientales: se sabe de la llegada de *Graecos operarios* a las obras de San Bartolomé de Paderborn en la segunda década del siglo XI[43]. A veces la arqueología ayuda a completar las noticias proporcionadas por los documentos: en San Fructuoso de Capodimonte, las recientes investigaciones arqueométricas realizadas en las decoraciones de estuco, datadas entre los siglos X y XI, han demostrado la presencia, en el empaste, de material inerte cuya composición petrográfica probablemente sea de origen egeo[44]. Por tanto, los talleres itinerantes habrían atracado en Liguria provenientes del área bizantina, transportando los materiales por vía marítima.

---

[41] Sobre la arqueometria como «rama de la arqueología» cfr. T. Mannoni, «Quale futuro per l'archeometria?», *Archeologia medievale* XXVIII (2001), pp. 593-594.

[42] H. Stothart, «Studies Relating to the Influence of Lombard Artists in Catalan Spain During the 11th Century», en *Il Romanico*, Actas del Seminario de Estudios ISAL dirigido por Piero Sanpaolesi (Varenna, 8-16 de septiembre de 1973), Milán, 1975, pp. 212-224.

[43] F. Tenckhoff (ed.), «Vita Meinwerci episcopi Patherbrunnensis», cap. CLV, *MGH, Scriptores rerum Germanicarum*, Hannover, 1921, p. 82.

[44] C. Capelli, T. Mannoni y R. Ricci, «Il restauro degli stucchi», en *Christiana signa. Testimonianze figurative a Genova tra IV y XI secolo*, guía de la exposición (Génova, 21 de septiembre de 1998-10 de enero de 1999), Génova, 1998, p. 24.

Los arquitectos reconocidos

En este marco de expansión dinámica, los arquitectos encuentran un nuevo espacio. El norte de Italia experimenta una auténtica revolución, con la concesión de honores públicos a los maestros que han realizado obras de gran peso[45]. El vehículo de esta nueva realidad es la epigrafía. A partir de finales del siglo XI se multiplican las inscripciones que celebran la capacidad de los arquitectos, lo que significa un cambio radical con respecto al pasado, cuando todos los honores se le concedían al comitente. Todavía en los primeros tiempos del Románico eran los obispos y los abades los que se llevaban el mérito de la construcción. El número y la concentración geográfica de los nuevos testimonios a favor de los arquitectos predominan claramente en Italia, con una frecuencia que no conoce igual en los demás países de la Europa cristiana. Es significativo que Otón de Freising, el biógrafo de Barbarroja, declare su estupor ante los reconocimientos públicos tributados a quienes trabajaban en las artes mecánicas en las ciudades italianas[46].

Un caso temprano se encuentra en la fábrica de la abadía de Pomposa, en la que durante el siglo XI los *magistri* Mazulo y Deusdedit dejaron para la posteridad sus firmas grabándolas en el pórtico de la fachada y en el campanario, pero será en las canterías abiertas por Buscheto en Pisa y por Lanfranco en Módena donde encontremos una auténtica celebración pública del papel del arquitecto[47]. En un clima de redescubrimiento de los modelos antiguos, Buscheto fue comparado con Ulises y Dédalo, el mítico fundador de la arquitectura, por sus extraordinarias capacidades como constructor. La nueva situación es típica de la cultura comunal italiana, en la que quienes trabajan en el sector de las artes asumen un peso cada vez mayor en el marco del gobierno y de la gestión de la renovación urbana. No es un hecho casual que en Pisa, donde la obra de la catedral concede puntuales honores a sus protagonistas, se encuentre también la temprana formación de un gobierno consular. El arquitecto-escultor Bonanno, quien había dirigido las obras del campanario, fue definido en las inscripciones como *pisanus civis*, subrayando de esta forma la importancia de su trabajo[48].

Sin embargo el fenómeno no es homogéneo y también en Italia se mantienen unas grandes diferencias en los distintos contextos municipales. Por ejemplo, es significativo que un centro como Milán no preste una especial atención a los hábiles arquitectos que proyectan el nuevo rostro de la ciudad románica. Será mucho más tarde, después

---

[45] C. Tosco, *Architetti e committenti nel romanico lombardo*, Roma, 1997.

[46] Otón de Freising, «Gesta Friderici I imperatoris», II, 13, p. 116, edición de G. Waitz y B. von Simson, *MGH, SS rer. Germ* 46, Nachdruck, 1997.

[47] Para las últimas investigaciones sobre estos conjuntos monumentales véanse A. Peroni (ed.), *Il Duomo di Pisa*, 3 vols., Módena, 1995; C. Baracchini y E. Castelnuovo (eds.), *Il Camposanto di Pisa*, Turín, 1996; E. Castelnuovo y S. Settis (eds.), *Lanfranco e Wiligelmo. Il Duomo di Modena*, catálogo de la exposición (Módena, 1984), Módena, 1984; *Wiligelmo e Lanfranco nell'Europa romanica*, Actas del Congreso (Módena, 24-27 de octubre de 1985), Módena, 1989; A. C. Quintavalle (ed.), *Wiligelmo e Matilde. L'officina romanica*, catálogo de la exposición (Mantua, 15 de junio-10 de noviembre de 1991), Milán, 1991; C. Frugoni (ed.), *Il Duomo di Modena/The Cathedral of Modena*, 3 vols., Módena, 1999.

[48] M. Vannucci, «La firma dell'artista nel Medioevo: testimonianze significative nei monumento religiosi toscani dei secoli X-XIII», *Bollettino storico pisano* LVI (1987), p. 129, n. 8.

del enfrentamiento con Barbarroja, cuando los talleres tengan ocasión de desquitarse con la restauración de las murallas destruidas durante el asedio de 1171: en los relieves escultóricos que adornaban la Puerta Romana (conservados fragmentariamente en el Museo del Castillo Sforzesco), el arquitecto Anselmo fue definido enfáticamente como «Dedalus alter»[49].

La gran difusión de las inscripciones expuestas es un signo de los nuevos tiempos, que coincide con el grado creciente de alfabetización y con la difusión de la cultura literaria incluso entre la dinámica clase mercantil, auténtico motor económico de la sociedad comunal. La «ciudad que se lee» sigue las huellas del mundo antiguo, en un programa deliberado de redescubrimiento de los valores clásicos y de recuperación de las raíces romanas de los municipios italianos.

Por supuesto, al nuevo reconocimiento obtenido por los arquitectos no le sigue un declive de la figura del comitente. En otros contextos, más tradicionales respecto al dinamismo de las sociedades urbanas, los comitentes siguen reivindicando su primacía con la promoción de unos adecuados vehículos de celebración. Grandes mecenas como Suger y Desiderio, en las respectivas abadías de Saint-Denis y de Montecassino, son presentados como los auténticos protagonistas de los monumentales proyectos de reconstrucción, dentro de la asentada tradición de los comitentes-creadores[50]. No es fruto de la casualidad que, en los escritos en los que se celebraba su obra, los maestros activos en las fábricas permanezcan en segundo plano, recordados como hábiles ejecutores dirigidos por el abad. La dialéctica entre arquitectos y comitentes sigue durante la transición del Románico al Gótico, sin marcar el triunfo de un grupo u otro, sino con un curso histórico diferenciado dependiendo de los contextos en los que se desarrollan las operaciones.

A partir de mediados del siglo XII, Italia ya no es una excepción, y los nombres de los maestros activos en las obras se multiplican en toda la Europa cristiana, aumentando progresivamente hasta el siglo XV. Las firmas epigráficas y las fuentes documentales ofrecen noticias históricas seguras, mientras se difunde el uso de las marcas de cantero, indicios de los nuevos sistemas de coordinación entre los talleres[51]. La difusión de las laudas sepulcrales monumentales es otra señal del reconocimiento público reservado a los maestros más conocidos, que encuentra un prototipo en el sepulcro de Buscheto, colocado en la fachada de la catedral de Pisa. Aún no disponemos de una visión

---

[49] G. A. Vergani, «Rilievi di Porta Romana», en *Milano e la Lombardia in età comunale: secoli XI-XIII*, catálogo de la exposición (Milán, 15 de abril-11 de julio de 1993), Milán, 1993, pp. 471-472.

[50] F. Avagliano y O. Pecere (eds.), *L'età dell'abate Desiderio. Storia, arte e cultura*, Actas del IV Congreso Internacional de Estudios sobre el Medievo Meridional (Cassino-Montecassino, 4-8 de octubre de 1987), Montecassino, 1992; C. Rudolph, *Artistic Change at St-Denis. Abbot Suger's Program and the Early Twelfth-Century Controversy over Art*, Princeton, 1990; M. Büchsel, *«Die Geburt der Gotik». Abt Sugers Konzept für die Abteikirche St.-Denis*, Friburgo, 1997.

[51] Sobre los distintos tipos de marcas de cantero y su empleo en las técnicas de cantería cfr. A. Blanchet, «Marques de tâcherons et marques d'appareillage», *Bulletin Monumental* 68 (1904), pp. 109-117; A. Chauvel, «La taille des pierres», *ivi* 93 (1934), pp. 435-444; E. Nicolas, «Les signes lapidaires: approche méthodologique», en O. Chapelot y P. Benoit (eds.), *Pierre et metal dans le bâtiment au Moyen Âge*, París, 1985, pp. 185-195; algunos ejemplos de estudios sistemáticos nos los ofrecen C. Edson Armi, *Masons and Sculptors in Romanesque Burgundy. The New Aesthetic of Cluny III*, Pennsylvania State University Pa., 1983, para el área borgoñona, y J. L. van Belle, *Signes lapidaires. Nouveau dictionnaire: Belgique et Nord de la France*, Namur, 1994, para el área flamenca.

de conjunto de los nombres de los arquitectos que nos han dejado las fuentes, aunque existen repertorios para cada uno de los países[52], pero sería conveniente poner en marcha un proyecto de investigación a escala europea que reuniera en una base de datos el material documental y que lo catalogara con criterios comunes.

A partir del siglo XIII, en la pirámide de tareas establecidas en la fábrica, el arquitecto (o el colegio de arquitectos) situado en la cúspide normalmente era el proyectista y el director de las obras; a veces también el empresario, encargado de regentar una maquinaria muy compleja. Sus capacidades debían ser técnicas pero también organizativas (se diría casi «de mánager»), capaz de seguir todas las fases de la edificación y de establecer unas reglas concretas para la prefabricación de las piezas en serie. Cuando las fuentes recuerdan a estas figuras, les atribuyen todo el mérito de la obra, con el provechoso apoyo de los comitentes, pero el historiador no debe olvidar la presencia de una rica multitud de sujetos activos en la fábrica, fruto también de un trabajo colectivo.

A medida que va aumentando de modo constante el volumen de la actividad constructiva, los perfiles profesionales del sector tienden a diferenciarse según los estadios de la producción, desde la recuperación de los materiales hasta la realización de la obra: picapedreros, excavadores, instaladores, albañiles, canteros, escultores, carpinteros, herreros, decoradores. Por supuesto, la división del trabajo se traduce en unas estratificaciones económicas y sociales que no nos permiten sacar unas conclusiones inmediatas sobre las condiciones del «artista medieval». La complejidad organizativa crea una dinámica articulación de tareas y de retribuciones que deberá analizarse caso por caso: cada cantería constituye en este sentido una microhistoria.

Las distintas figuras profesionales se recuerdan en los documentos administrativos, con términos latinos para nada unívocos, muchas veces influidos por los usos locales y por formas dialectales. Las fuentes mencionan, sobre todo, a los *caementarii,* constructores especializados en el uso de las argamasas, y los *lathomoi, lapicidi, scissores lapidum,* expertos en el trabajo de la piedra. En el sector del barro cocido se distinguen los productores de ladrillos *(fornaxarii, madonerii)* de los artesanos que se ocupan de las decoraciones figulinas usando la técnica del molde *(magistri a stampis).*

La fluctuación léxica dificulta las investigaciones semánticas y las fuentes tienen que analizarse con atención. Términos como *murator* o *lathomus,* por ejemplo, no indican necesariamente especializaciones diferentes, sino que se pueden usar como sinónimos. La calificación de *magister* se sigue usando de forma genérica y puede designar a un artista o a un jefe de taller o incluso a un simple cantero. Asimismo, la palabra *sculptor* está sujeta a grandes oscilaciones semánticas que van del cantero al tracista especializado en obras de arquitectura en piedra[53]. El ámbito de las técnicas artísticas en la Edad Media constituye un subcódigo lingüístico en continua evolución, aún en espera de unos análisis comparativos sistemáticos.

---

[52] Por ejemplo, sobre Inglaterra cfr. J. H. Harvey, *English Mediaeval Architects. A Biographical Dictionary down to 1550,* Gloucester, ²1984.

[53] C. R. Dodwell, «The Meaning of "Sculptor" in the Romanesque Period», en N. Stratford (ed.), *Romanesque and Gothic. Essays for George Zarnecki,* Woodbridge, 1987, pp. 49-59.

Arquitectos de cantería y arquitectos de teoría

Sobre los conocimientos teóricos de los arquitectos medievales se ha establecido un largo debate que la escasez de las fuentes ha hecho incierto, pero parece claro que la disciplina científica más practicada debía de ser la geometría[54]. Un texto significativo a este respecto es el apasionado elogio de la geometría que el maestro de obras Mathias Roriczer redactó al principio de su tratado sobre la construcción de los pináculos[55]. Los conocimientos sobre las leyes estáticas debían de ser de tipo empírico, basados en la experiencia acumulada y en la aplicación de las reglas geométricas, según aquel método de «examen intuitivo» de las líneas de fuerza que aún seguían aplicando los maestros de obras en la era preindustrial. A partir del siglo XIII aumenta el grado de alfabetización de los arquitectos (Villard acompaña sus dibujos con inscripciones en dialecto picardo) y, por tanto, la posibilidad de intercambio con los niveles altos de la cultura eclesiástica.

Por supuesto, la geometría no era la única asignatura escolástica que tendía un puente entre los arquitectos y los intelectuales de la época: también la teología, la filosofía y la música desempeñaban un papel importante dentro del esquema general de sistematización de los conocimientos basado en las artes liberales[56]. Los documentos no ofrecen mucha información sobre el tema y el riesgo sigue siendo el de atribuir en exceso a los arquitectos de la era gótica unos intereses especulativos y unas concepciones abstractas. En cambio, parece posible distinguir la formación de una nueva figura de «arquitecto teórico», distinta del tradicional comitente-creador y del maestro formado en la cantería. Es interesante que los documentos presenten a veces la imagen de un *theoricus architectus*, dedicado a distintos campos del saber, del que la arquitectura sólo supone un aspecto de su formación[57]. Estos intelectuales hablan el lenguaje «internacional» de la escolástica, lo que les permite establecer relaciones activas entre comitentes y talleres, entre clérigos y representantes del poder. Así se explica que uno de los pri-

---

[54] Sobre el nuevo papel desempeñado por la geometría en el marco del saber escolástico cfr. P. M. E. Tummers, «Geometry and Theology in the XIIIth Century», *Vivarium* XVIII (1980), pp. 112-142. Sobre el empleo de sistemas geométricos en las técnicas de proyectación (además de los textos citados más arriba en la nota 1) veánse A. M. Romanini, «La logica strutturale», en E. Brivio (ed.), *La fabbrica eterna. Cultura, logica strutturale, conservazione delle Cattedrali Gotiche. Convegno Internazionale delle Cattedrali Gotiche* (Milán, 24-28 de septiembre de 1986), Vigevano, 1993, pp. 24-51, y A. Cadei, «Cultura artistica delle cattedrali: due esempi a Milano», *ibid.*, pp. 80-101; L. T. Courtenay (ed.), *The Engineering of Medieval Cathedrals*, Aldershot-Brookfield Vt.-Singapur-Sidney, 1997; N. Hiscock, *The Wise Master Builder. Platonic Geometry in Plans of Medieval Abbeys and Cathedrals*, Aldershot-Brookfield Vt., 2000.

[55] L. R. Shelby (ed.), *Gothic Design Techniques. The Fifteenth Century Design Booklets of Mathes Roriczer and Hans Schmuttermayer*, Carbondale, Ill., 1977.

[56] D. L. Wagner (ed.), *The Seven Liberal Arts in the Middle Ages*, Bloomington, 1983; sobre la relación con la cultura antigua: I. Hadot, *Arts libéraux et philosophie dans la pensée Antique*, París, 1984, sobre la enseñanza escolástica cfr. D. E. Luscombe, «Trivium, Quadrivium and the Organisation of Schools», en *L'Europa dei secoli XI e XII fra novità e tradizione: sviluppi di una cultura*, Actas de la X Semana Internacional de Estudios (Mendola, 25-29 de agosto de 1986), Milán, 1989, pp. 81-100.

[57] La calificación, sacada de una fuente del siglo XVII, se refiere al obispo Ethelwoldo de Winchester, muerto en 984: D. J. Stewart (ed.), *Liber Eliensis*, Londres, 1848, vol. I, libro II, 53, p. 164; es significativo que en otra fuente se le atribuya a Etevoldo la redacción de un tratado musical: cfr. W. Stubbs (ed.), *Willelmi Malmesbiriensis monachi de gestis regum Anglorum*, Londres, 1887, par. 149, p. 167.

meros ejemplos se encuentre en el ámbito cluniacense: el monje Gunzo, arquitecto de la nueva abadía a finales del siglo XI, es llamado *psalmista praecipuus* (que se podría traducir como «músico experto»)[58]. Evidentemente, Gunzo no practicaba solamente el arte de construir, sino que además extendía su saber a otros campos, en concreto el de la música, considerada desde época patrística la verdadera fuente de toda armonía[59]. Su formación no debía de ser de cantería (Gunzo había ejercido con éxito la carrera eclesiástica, llegando a ser abad de Baume), sino más bien de escuela, ligada a un ambiente intelectualmente a la vanguardia como el cluniacense.

Pero es a partir de la era gótica cuando estas formas de reflexión teórica sobre la arquitectura se vuelven más sistemáticas. Los caminos de búsqueda que se interrumpieron desde la época carolingia fueron retomados y debatidos. Los intelectuales se interesan por el arte de construir, reflexionan sobre los significados de las estructuras y de las decoraciones, buscan en la literatura clásica valiosas enseñanzas. A lo largo del siglo XIII en el mundo de la escolástica se difunde el *De architectura* de Vitruvio, que se lee y se comenta[60]. El tratadista latino es conocido en los ambientes dominicos parisinos y ampliamente utilizado como fuente en el *Speculum maius* de Vicente de Beauvais, en los comentarios de Alberto Magno y en el tratado político *De regimine principum* de santo Tomás. Las *artes mechanicae* adquieren una mayor dignidad en la cultura de las órdenes mendicantes, superando la visión aristocrática llena de desprecio hacia los aspectos materiales del trabajo manual[61]. La nueva iconografía de Dios Padre representado en el momento de la creación bajo la figura de *Architectus Mundi,* dotado de instrumentos profesionales como el compás, es otro signo de la dignidad reconocida a este arte por los representantes de la cultura oficial[62].

---

[58] La obra de Gunzo está descrita por Egidio, «Vita sancti Hugonis abbatis», II, 1, en H. E. J. Cowdrey, «Memorials of Abbot Hugh of Cluny (1049-1109)», *Studi Gregoriani* 11 (1978), pp. 17-175, y fue retomada por Rinaldo de Vézelay, «Vita sancti Hugonis», cap. XIII, en *Patrologia Latina,* CLIX, col. 893-918. La figura de este monje arquitecto encuentra, en cualquier caso, un espacio secundario en las fuentes y sólo en relación con la vida del abad Hugo. Sigue predominando el prestigio del santo comitente.

[59] *Musica e arte figurativa nei secoli X-XII,* Actas del Congreso (Todi, 15-18 de octubre de 1972), Todi, 1973; cfr. también P. Skubiszewski, «L'intellectuel et l'artiste face à l'oeuvre à l'époque romane», en J. Hamesse y C. Muraille-Samaran (eds.), *Le travail au Moyen Âge. Une approche interdisciplinaire,* Actas del Congreso Internacional (Lovaina, 21-23 de mayo 1987), Lovaina, 1990, pp. 263-321. Es significativo que también Guillermo de Volpiano, el abad arquitecto y gran protagonista de la reforma cluniacense, fuese un experto en música y hubiese promovido una reforma litúrgica del canto monástico: L. Le Roux, «Guillaume de Volpiano, son cursus liturgique au Mont-Saint-Michel et dans les abbayes normandes», en J. Laporte (ed.), *Millénaire monastique du Mont-Saint-Michel,* vol. I: «Histoire et vie monastique», Paris, 1967, pp. 417-472.

[60] La idea del «redescubrimiento» de Vitruvio en el Renacimiento italiano está completamente superada: cfr. S. Schuler, *Vitruv im Mittelalter. Die rezeption von «De architectura» von der Antike bis in die Frühe Neuzeit,* Colonia-Weimar-Viena, 1999, actualmente se encuentra en prensa *Vitruvio nella cultura architettonica antica, medievale e moderna,* Actas del Congreso Internacional (Génova, 5-8 de noviembre de 2001).

[61] Sobre la valoración de las artes mecánicas en la cultura medieval véanse: G. Allard y S. Lusignan (eds.), *Les Arts mécaniques au Moyen Âge,* Montréal-París, 1982; E. Whitney, *Paradise Restored: the Mechanical Arts from Antiquity through the Thirteenth Century,* Filadelfia, 1990; I. Craemer-Ruegenberg y A. Speer (eds.), *«Scientia» und «ars» im Hoch- und Spätmittelalter,* Berlín-Nueva York, 1994.

[62] Sobre la imagen de Dios como creador cfr. J. Zahlten, *Creatio Mundi. Darstellungen der sechs Schöpfungstage und naturwissenschaftliches Weltbild im Mittelalter,* Stuttgart, 1979.

Es significativo que esta apertura se sitúe en el marco de una consideración política, entendida en sentido amplio. El papel del arquitecto es un papel civil, indispensable para un armónico funcionamiento de la sociedad cristiana. Santo Tomás usa ampliamente el texto de Vitruvio en su tratado político dedicado a la figura del príncipe ideal, escrito en París en los años 1265-1267, como fuente para justificar la fundación de nuevas ciudades, teniendo también en cuenta la importancia de las murallas, la salubridad del lugar, la presencia de un fértil territorio agrícola circundante[63]. Los problemas de la urbanística incrementan la importancia de las consideraciones sobre la arquitectura, en un contexto histórico ligado a la política de Luis IX de apoyo a la fundación de nuevas ciudades en el sur de Francia, las *bastides*, en las que los cistercienses y las órdenes mendicantes asumen un papel importante en los programas de colonización[64].

La cultura aristotélica que conquista a los filósofos de vanguardia los lleva a una consideración más atenta sobre el mundo sensible y las artes mecánicas, entendidas como fuerzas de las que el hombre dispone para aprovechar las potencialidades de la naturaleza. En su comentario a la *Ética nicomáquea* de Aristóteles, Alberto Magno reflexiona sobre las relaciones entre las artes aplicadas y el saber científico, demostrando que el verdadero *artifex* debe practicar todos los campos del saber y, para justificar su afirmación, cita la descripción del arquitecto perfilada por Vitruvio: «Artes sine scientiis haberi non possint, sicut dicit Vitruvius oportet quos artifex sit litteratus, peritus graphidos et descriptionis figuram»[65]. Basándose en la tradición antigua redescubierta, el arquitecto se convierte en el verdadero representante de un saber que integra los conocimientos teóricos y las capacidades operativas.

---

[63] Tomás de Aquino, «De regimine principum», 2, 1, edición de H.-F. Dondaine, en *Sancti Thomae de Aquino Opera omnia iussu Leonis XIII P. M. edita*, Roma, 1979, vol. XLII, pp. 421-471; la crítica más reciente le ha atribuido a santo Tomás solamente la primera parte, correspondiente a todo el libro I y a los caps. I-VIII del Libro II de la obra (en donde se encuentran las referencias a Vitruvio); a este respecto cfr. C. Flüeler, *Rezeption und Interpretation der aristotelischen «Politica» im späten Mittelalter*, Ámsterdam-Filadelfia, 1992, vol. 1, pp. 27-29.

[64] Sobre las ciudades de nueva fundación y sus trazados ortogonales cfr. T. Zagrodski, «L'influence de la tradition antique et la distribution de l'étendue sur la trace des plans des villes creés au Moyen Âge», en AA. VV., *Mélanges René Crozet*, vol. I, Poitiers, 1966, pp. 451-463, y AA. VV., *Les Bastides d'Aquitaine, du Bas-Languedoc et du Béarn. Essai sur la régularité*, Bruselas, 1985.

[65] «Las artes sin las ciencias no pueden existir; como dice Vitruvio, el artífice tiene que ser un literato, experto en dibujo y en la descripción de las figuras»: Alberto Magno, «Super Ethica commentum et quaestiones», 6, 6, 501, en W. Kübel (ed.), *Alberti Magni opera omnia*, vol. XIV, 1, Aschendorff, 1987, p. 431, en relación con el texto de Vitruvio, *De architectura*, libro I, cap. 1, § 1. Las palabras de Alberto Magno serán retomadas por Jean Mignot durante la disputa sobre la fábrica de la catedral de Milán, en la que el arquitecto parisino declarará que «Ars sine scientia nulla est», en *Annali della fabbrica del duomo di Milano dall'origine fino al presente pubblicati a cura della sua amministrazione*, vol. I, Milán, 1877, p. 209.

3

LAS CANTERÍAS: LOS GREMIOS

Roberto Greci

Presentación

Conocer la relación entre una organización gremial y la realidad de la cantería no es algo sencillo, ya que, en realidad, dicha relación todavía tiene que ser encuadrada y demostrada en buena parte. La cantería, es decir, el lugar de la producción, tiene unas exigencias técnicas y económicas que no pueden dejar de condicionar la vida y el modo de trabajar de los individuos, talleres o empresas involucrados en el mismo. Por otro lado, los individuos, talleres y empresas a menudo forman parte de ese tipo de gremio medieval que todos conocemos como la forma asociativa –principalmente ciudadana– de los maestros-jefe de taller, nacida con unos fines básicamente internos: reglamentación de las relaciones entre cada una de las unidades productivas y, sobre todo, limitación del exceso de competitividad, perjudicial para unas empresas que se movían en una dimensión económica determinada. Estas finalidades prioritarias de los gremios –presentes con tiempos y modos diferentes en casi toda la Europa medieval– no pueden no haber influido en la organización de las prácticas productivas y en la estructura del mercado de trabajo al imponer a los sectores artesanales unos modelos laborales vinculantes, en principio homogéneos, a menudo ligados a la necesidad de garantizar una buena –y reconocible– calidad de los productos. Así que es lógico pensar que, en el momento concreto de la actividad y para conseguir unas finalidades específicas, entre las canterías y los gremios se creasen unas interferencias y unos condicionamientos recíprocos. Puesto que la época medieval conoció una progresiva expansión de la producción y de la mano de obra de las ciudades pero también unas profundas crisis, es lógico pensar que, unas veces, las interferencias estuvieran sintonizadas y que, otras, fueran conflictivas. Por desgracia, las fuentes nos han dejado muy poca información sobre la relación entre canterías y organización gremial.

Además, el problema específico se tiene que situar en un contexto más general. No olvidemos que las dinámicas sociales consiguientes al crecimiento de la economía urbana requirieron unos cambios en la consideración reservada al trabajo artesanal y una

relación nueva entre economía y política, es decir, entre la organización asociativa de los oficios y las instituciones públicas. Por este motivo se tienen que analizar con atención la variedad de situaciones presentes en la Europa medieval, los diferentes contextos en los que los gremios nacen y se desarrollan. Por ejemplo, la dimensión política que encierra el corporativismo de muchas ciudades italianas es una situación muy peculiar respecto al tipo de organización corporativa presente en la mayoría de las ciudades al otro lado de los Alpes, en las que también el desarrollo municipal ofrece unas características muy diferentes. En cualquier caso, la finalidad de todas estas consideraciones en este espacio es básicamente una: el asociacionismo de oficios, normalmente visto como la expresión de una economía «arcaica», limitada y basada sobre todo en las posibilidades productivas familiares, ¿ha favorecido o ha obstaculizado un modelo de organización del trabajo más complejo, menos fragmentado, más estandarizado y, por tanto, en pocas palabras, más libre y moderno? Y en segunda instancia: la realidad urbana medieval –la italiana en particular, en apariencia tan favorable para el espacio reservado a las asociaciones gremiales incluso fuera del estricto ámbito económico– ¿no ha frenado, en realidad, el libre desarrollo de otros modelos productivos más flexibles (y con unas dinámicas sociales más audaces) mediante el peso –y la rigidez– de su tradicional organización corporativa?

Por desgracia, cualquier tipo de consideración sobre la realidad gremial tiene que enfrentarse a una serie de tópicos engañosos. Sólo hay que recordar el juicio negativo que sobre los gremios se formuló en el momento de afirmación de una concepción liberal de la economía; un juicio que históricamente tiene que revisarse, si es verdad que la organización gremial sirvió para el desarrollo de los siglos centrales de la Edad Media. También en este caso hay que revisar las actitudes heredadas de las polémicas antimercantilistas, antifeudales y antigremiales de mediados del siglo XVIII que, al crear la ecuación «Edad Media» = «feudalismo», influyeron tanto en el discurso marxista como en los estudios de los historiadores económicos, que, menos propensos a las interpretaciones ideológicas de la historia, reservaban a la vanguardia capitalista de los grandes mercaderes medievales el papel de elemento de ruptura del criterio cronológico[1]. Y es más: sólo hay que repasar el clima cultural italiano, que también conoció, a principios del siglo XX, una intensificación del interés por el estudio del trabajo medieval y de la organización gremial, para comprender cómo las ideologías de esa época, sumamente condicionadas por el miedo a una evolución social en sentido crudamente capitalista o materialistamente igualitario, tendieron a deformar el dato histórico y a idealizar un pasado en el que la mano de obra parecía haber gozado de una autonomía garantizada –pero al mismo tiempo muy moderada– por el humanismo cristiano. Desde esta perspectiva, no se veía al artesano medieval como mano de obra masificada expuesta a la explotación y, por tanto, a la propaganda socialista, sino que más bien se movía en un clima de equilibrada relación entre el esfuerzo laboral y las ganancias, seguro y protegido por la dimensión familiar del taller y por la solidaridad del oficio. Las jerarquías internas del gremio, que aún no han sido analizadas debidamente, se veían como una forma

[1] P. Cammarosano, «L'economia italiana nell'età dei comuni e il "modo feudale di produzione": una discussione», *Società e storia* II, 5 (1979), pp. 495-520.

de discriminación temporal, determinada por unos razonamientos lógicos comunes, ya que dependían de la edad y del nivel de competencia profesional del artesano. Esta visión idílica de la realidad gremial perdura aún en nuestros días y, en cierta medida, aunque de forma distorsionada y metafórica, también sobrevivió en la época fascista, un periodo que no dudó en proponer un inédito sistema laboral corporativo de la producción a pesar del juicio negativo reservado al gremialismo medieval, que se veía como portador de unas aspiraciones autonomistas respecto al papel intervencionista del Estado defendido en el sector económico.

En este espacio nos limitaremos –centrándonos en el sector de la construcción y respetando la cronología del cambio– a recoger las transformaciones producidas en el mundo del trabajo posterior o contemporáneamente a la aparición –y su consiguiente definición– de las asociaciones de oficios; a subrayar en qué contexto sociopolítico se sitúa la evolución de la organización gremial y a proponer una interpretación sobre las relaciones entre la atomizada realidad artesanal y los sistemas productivos más complejos surgidos en época medieval. Los puntos de articulación, de alguna forma cronológicos, del caso que aquí exponemos son básicamente dos: la transición del periodo tardoantiguo a la Alta Edad Media y la de la Alta a la Baja Edad Media. En ellos se distinguen dos fases concretas: la primera, marcada por la ausencia (o el languidecer) de las organizaciones gremiales antiguas; la segunda, caracterizada por formaciones dotadas de una autonomía jurídica y una económica inédita, reflejada en unos testimonios nuevos y significativos. Paralelamente, la diferencia entre la organización de la cantería altomedieval y la de la cantería bajomedieval se refleja en la ampliación y la diversificación del patronazgo, la articulación y la jerarquización interna de los grupos artesanales, en la definición del papel sobresaliente de quien, gracias a sus medios o competencias, podía desempeñar unas funciones concretas como proyectista o administrador.

Un periodo de transición

Una clave de acceso a nuestro tema nos la ofrece la historia de las palabras y de las mentalidades que las palabras expresan. Se ha subrayado la lenta aparición de los términos trabajo/trabajador en la historia documentada de la Alta Edad Media europea[2]. Después de la casi total desaparición del trabajo artesanal especializado, consecuencia de una regresión general de las competencias técnicas, los términos indicaron de forma progresiva sólo el trabajo manual y, en particular, el agrícola, debido al predominio de la economía agraria en la vida de entonces. Paralelamente se extendió una actitud de total desprecio hacia quienes ejercían el trabajo manual. Más que de un retroceso se trató

[2] J. Le Goff, «Au Moyen Âge: Temps de l'Eglise et Temps du marchand», en *id., Pour un autre Moyen Âge*, París, 1977 [ed. cast.: *Tiempo, trabajo y cultura en el Occidente medieval: 18 ensayos*, Madrid, Taurus, 1983]; ahora cfr. también R. Fossier, *Le Travail au Moyen Âge*, París, 2000 [ed. cast.: *El trabajo en la Edad Media*, Barcelona, Crítica, 2002]. Sobre los aspectos culturales, véase también B. van den Hoven, *Work in Ancient and Medieval Thought. Ancient Philosophers, Medieval Monks and Theologians and Their Concept of Work, Occupations and Technology*, Ámsterdam, 1996.

de la consolidación de una mentalidad típica de los intelectuales productores de textos escritos, los cuales, por un lado, eran los herederos de la mentalidad antigua, que solía relacionar el trabajo manual con la condición servil y, por otro, reconocían cristianamente en el trabajo el sentido de la culpa. Si en las hagiografías o en las reglas monásticas el ejercicio del trabajo manual podía ser valorado positivamente, lo era –confirmando esa actitud mental– en cuanto expresión de una actividad penitencial. En este caso, también el religioso, el monje, es decir, el individuo situado en el vértice de la pirámide social, podía aventurarse a una actividad manual, ennobleciendo indirectamente al trabajador y prefigurando su esperado rescate.

Esta posición del trabajo y de los trabajadores dentro de los esquemas mentales de la Alta Edad Media justifica de alguna forma la incierta situación de los trabajadores en la escala de valores sociales de la época: ésta dependía también del hecho de que los artesanos ya no estaban encuadrados de modo estable y visible en unas instituciones gremiales situadas con precisión en el panorama social, en el entramado de las jerarquías de poder y en la dinámica de las relaciones entre economía y política, entre exigencias privadas y exigencias públicas, lo cual, fijémonos bien, no tiene que juzgarse necesariamente como algo negativo, sino como una condición incluso positiva porque está abierta a cualquier tipo de desarrollo: era incierta pero también potencialmente fecunda y llena de novedades, ya que estaba desprovista de los vínculos que habían caracterizado a la situación del trabajo artesanal durante la Tardoantigüedad. Algunos pasajes de las leyes bárbaras, los que hablan de crímenes cometidos y de las consiguientes indemnizaciones, sitúan a los trabajadores en los peldaños más bajos de la escala social, pero no siempre ni en todas partes era así. En algunos casos, por ejemplo en los textos legislativos burgundios, se introducen diferencias entre los trabajadores de la tierra y quienes ejercen oficios especializados como los carpinteros y los herreros. Sus herramientas de trabajo, al ser menos habituales, se veían como algo valioso y casi sagrado y, asimismo, como prueba de su estatus económico y social, los plateros y herreros dotaban sus tumbas de ricas decoraciones funerarias. Así pues, dentro del mundo artesanal surgen unas distinciones profesionales que crean unas diferencias, unos elementos que producen, en el impreciso panorama que nos han dejado las fuentes, una condensación de grupos sociales perfectamente distinguibles.

En el contexto germánico, para limitarnos a los oficios que más nos interesan aquí, es decir, los de la construcción, se distingue sobre todo la figura del carpintero de obra. El término, que en origen indicaba al que trabajaba con carros (de madera), pasó de forma progresiva a indicar al artesano que se dedicaba a la construcción, ya que entre los pueblos germánicos el material de construcción por excelencia era la madera. Este sencillo ejemplo nos hace entender cómo el encuentro romanidad/germanismo, esencial para comprender en general los orígenes y la evolución de la época medieval, también es esencial para nuestro tema[3]. Si el mundo romano estableció un nexo entre *barbaritas*/artesanado/servidumbre, también es verdad que, ya en el siglo IV, las fuentes ates-

[3] Sobre si hubo una continuidad o no del asociacionismo gremial entre la Antigüedad y la Edad Media, véase O. G. Oexle, «Conjuratio und Gilde im frühen Mittelalter. Ein Beitrag zum Problem der sozialgeschichtlichen Kontinuität zwischen Antike und Mittelalter», en B. Schwineköper (ed.), *Gilden und Zünfte. Kaufmännische und Gewerbliche Genossenschaften im frühen und hohen Mittelalter*, Sigmaringen, 1985, pp. 151-214.

tiguan un desarrollo mayor de algunas técnicas entre los bárbaros que entre los romanos y que algunos, precisamente por este motivo, consideraban a los bárbaros claramente inferiores en la ciencia política y en el arte de la oratoria pero decididamente superiores en cuanto a *rerum inventio*[4]. La sociedad tardorromana no rechazaba, por tanto, el diálogo con los elementos procedentes de culturas externas: la necesidad y la curiosidad requerían encuentros e intercambios.

La época goda en Italia fue un periodo escasamente innovador también en el campo de la construcción. Los guerreros dominadores tuvieron que tomar como referencia los talleres itálicos y sus tradicionales sistemas de organización del trabajo para realizar obras de no poca relevancia, como demuestra una producción historiográfica verdaderamente muy sensible a las influencias de la propaganda política, en su mayoría destinadas a la restauración de un patrimonio que la incuria y las dificultades financieras de lo público habían llevado a la ruina y al intento por continuar una tradición ilustre y ennoblecedora. Así que no es posible suponer que hubiera algo de completamente alternativo respecto a la organización de las canterías del periodo anterior y algo de completamente nuevo respecto a los *collegia* profesionales que entre los siglos III y IV eran obligatorios, hereditarios y cerrados[5]; según la lógica defensiva de estos sistemas organizativos, los gremios anonarios también se habían ido transformando en «auténticos órganos englobados en el tejido de la burocracia estatal»[6] sujetos a las obligaciones de los *munera publica*. Por tanto, en Italia tuvo que prolongarse la conexión entre cantería, asociaciones profesionales y autoridad pública permitiendo su supervivencia subterránea en la Edad Media y determinando su restablecimiento en los momentos de refuerzo de la propia autoridad. A este respecto podemos citar los ecos y/o pervivencias de una realidad gremial en la *Summa Perusina* (una burda interpretación del texto justinianeo del siglo VIII), en las asociaciones de oficios *(scholae)* documentadas en las ciudades itálicas que quedaron bajo dominio bizantino (Rávena, Roma, Nápoles) o en lo que sucederá, mucho más tarde y bastante más lejos (es decir, en la Alemania del siglo XI), cuando una renovada concepción del poder imperial pareció desempolvar la antigua tradición de los *munera publica*[7]. En Europa –en los reinos romano-germánicos que se fueron formando–, las fuentes, narrativas o normativas, no nos dejan pensar en una sólida extensión del sistema gremial romano y, por tanto, en su segura supervivencia. Las formas asociativas que se encuentran en esos contextos no se

---

[4] Para la edad antigua, véase L. Cracco Ruggini, «Le associazioni professionali nel mondo romano-bizantino», en *Artigianato e tecnica nella società dell'alto medioevo occidentale. Settimane di studio del CISAM*, XVIII, Spoleto, 1971, pp. 59-193.

[5] M. Lecce, «La vita economica dell'Italia durante la dominazione dei Goti nelle "Variae" di Cassiodoro», *Economia e storia* III, 4 (1956), pp. 354-408; C. La Rocca, «Una prudente maschera "Antiqua". La politica edilizia di Teodorico», en *Teodorico il Grande e i Goti d'Italia*, Actas del XIII Congreso Internacional de Estudios sobre la Alta Edad Media (Milán, 2-6 de noviembre de 1992), 2 vols., Spoleto, 1993, I, pp. 451-516.

[6] L. Cracco Ruggini, «Le associazioni professionali», cit., p. 139.

[7] Un decreto de Ludovico II obligaba a los súbditos a la restauración de los edificios; cfr. G. P. Jones, «Building in Stone in Medieval Western», en AA. VV., *The Cambridge Economic History of Europe from the Decline of the Roman Empire*, vol. II: «Trade and Industry in the Middle Ages», edición de M. M. Postan y P. Mathias, Cambridge, 1952 [ed. cast.: *Historia económica de Europa desde la decadencia del Imperio romano*, Madrid, Revista de Derecho Privado, 1972].

basan en el oficio; por consiguiente, pierde vigor cualquier tipo de discurso dirigido a generalizar la pervivencia de formas tardoantiguas de organización del trabajo.

La situación que se creó con la llegada de los lombardos configuró en Italia un nuevo escenario. Este periodo representó, a todos los niveles, el verdadero comienzo de la Edad Media, un momento de encuentro/choque y de síntesis entre culturas diferentes dentro del cual se sitúan también los resultados producidos por el matrimonio entre experiencia constructiva romana y tradición nórdica. En sintonía con las costumbres de los pueblos germánicos más que con el disuelto modelo social jerárquico-burocrático de impronta romana, en la sociedad lombarda el artesano no estaba situado en una posición servil. Esta libertad originaria sustraería al artesano de los vínculos de dependencia personal derivados de la relación exclusiva con la gran propiedad y le garantizaría otras protecciones, otros vínculos o sistemas de agregación necesarios para la transmisión de las competencias profesionales o para las relaciones con el patronazgo. Se trataba, en definitiva, de una situación potencialmente orientada a una gran actividad. También hay que considerar que en Italia, a pesar del general proceso de ruralización, la ciudad no desapareció y mantuvo viva su capacidad de atracción, aunque de manera muy reducida. El sistema de vinculación de los *collegia*, muy controlados por el Estado mediante leyes y oficiales públicos, sólo se encuentra, como ya hemos dicho, en los territorios bizantinos[8]. Pero también en el reino lombardo los transportes y los suministros estuvieron sujetos a funcionarios como los administradores reales y los *iscarii* y, más tarde, a los condes o los obispos.

Sobre la cuestión de la posible continuidad del gremio medieval a partir de los precedentes tardoantiguos se ha desarrollado un largo y oscilante debate historiográfico, abierto por los historiadores del Derecho y de las instituciones. Había quien sostenía la idea de que las artes medievales eran unas realidades inéditas, fruto espontáneo de la plena Edad Media, y quien, sin embargo –aunque con no pocas dificultades–, defendía la derivación de los gremios medievales de los *collegia* tardoantiguos a través de las *scholae* del área bizantina. Pier Silvio Leicht distinguió en la época carolingia la difusión de una experiencia evidente sobre todo en Roma, donde al control del Estado lo sucedería el control de la cámara pontificia hasta el siglo XII; en efecto, los últimos soberanos de la dinastía –Lotario II en particular– habrían puesto en marcha el sistema de *ministeria et officia* (documentado también en Pavía), difundiéndolo en buena parte de Europa (Estrasburgo, Tréveris, Basilea, Châlons, etc.). El pasaje entre esta realidad altomedieval y las artes de la plena Edad Media implicaría, de todas formas, una evolución distinta para las diferentes tipologías de oficios: algunas actividades mantendrían unos fuertes lazos de dependencia del poder público, mientras que otras –menos indispensables para la comunidad– conocieron el debilitamiento de cualquier tipo de deseo de control[9]. En este proceso de progresiva autonomía aparecerían al final las «artes».

---

[8] L. Cracco Ruggini, «Le associazioni professionali», cit.; véase también P. S. Leicht, *Operai, artigiani, agricoltori in Italia dal secolo VI al XVI*, Milán, 1959.

[9] A. I. Pini, *Città, comuni e corporazioni nel Medioevo italiano*, Bolonia, 1986, pp. 238 y ss.: en 1164, en un diploma entregado por el emperador Federico I Barbarroja al conde de Verona, se habla de dos tipos de «ministeria»: los «anonarios» y el «ministerium de schola maiori» que debía contener a todos los demás artesanos. Es sig-

No es nuestra intención retomar esta debatida cuestión, pero también es verdad que la legislación lombarda, en algunos puntos dignos de consideración, habla de *gamahalos id est confabulati* y de *magistri commacini* con sus *collegantes* y *consortes* de especialidades diferenciadas (lapidarios, estucadores, pintores). La alusión a unas relaciones en forma de consorcio o de cofradía y a fórmulas contractuales con implicaciones personales y económicas parece preanunciar de algún modo las asociaciones gremiales. Los *magistri commacini*, sobre los que tanto se ha discutido (*¿commacini* en cuanto originarios de Como o porque trabajaban *cum machinis?*), eran personas provenientes del territorio lombardo que habían heredado y sabido guardar, también gracias a unas formas de organización supraindividual, la memoria de los conocimientos constructivos romanos, como demuestran las obras a las que se seguían dedicando. Sus *collegantie,* necesarias para la transmisión de las competencias y para la dirección de las obras, constituyeron, en definitiva, auténticas escuelas que se encuentran en la base de la evolución medieval. Es importante recordar a este respecto que el *Memoratorio dei maestri commacini*»[10] contempla expresamente dos tipos distintos de construcción, en cierto modo emblemáticos tanto de las novedades sociales como de las novedades técnico-culturales: el *opus romanense* y el *opus gallicum*. Con el primer término se aludía, sin duda, a la tradición constructiva romana basada en el uso de piedra y ladrillos, y con el segundo se aludía a la tradición predominante en las Galias (incluida la Cisalpina) basada en el uso de la madera y otros materiales ligeros. Como sabemos, se trata de unas tradiciones que tuvieron igual importancia en la historia de la arquitectura europea medieval: en efecto, si la difusión del sistema romano (por lo menos en los edificios más representativos, como los religiosos o militares) está en la base del nuevo estilo románico, la técnica del *opus Gallicum* –también muy extendido en las construcciones no monumentales o vinculado al ladrillo y la piedra– estará entonces en la base de la arquitectura, aligerada por marcos y vidrieras, que los alemanes, en el siglo XIII, llamarían *opus francigenum* y no, como aún hoy hacemos de manera impropia, «gótica». Estos maestros *commacini* debían de ser libres y dueños de su persona, pero estaban controlados por los reyes lombardos, quienes, en cierto modo protectores y continuadores del interés público en los asuntos económicos y productivos, decidieron fijar un precio oficial *(liber memoratorium)* sobre sus importantes y codiciadas prestaciones. Los documentos de época lombarda atestiguan que había hombres dedicados a distintas actividades artesanales[11], pero es significativo que no hablen de forma específica de constructores. Esto puede confirmar, más que la escasa relevancia económica y social del grupo, el número reducido de técnicos de alto nivel y su escasa consolidación.

Tampoco en las *Honorantiae civitatis Papiae,* una fuente del siglo XI que recuerda situaciones presentes en el siglo X a su vez consolidadas en el pasado lombardo de la ciu-

---

nificativo el hecho de que en Venecia, en la primera mitad del siglo XI, un herrero le pidiera permiso al dogo (1025-1043) para poder trabajar en su casa y no en el atrio del palacio junto con los demás herreros sometidos al control del administrador ducal; cfr. G. Monticolo, *Cronache veneziane antichissime,* Roma, 1890, pp. 175-176.

[10] U. Monneret de Villard, «Note sul Memoratorio dei maestri commacini», *Archivio storico lombardo* XLVII (1920), pp. 1-16; sobre los maestros *commacini* véase M. Salmi, «Maestri comacini o commacini?», *Artigianato e tecnica,* cit., pp. 409-424.

[11] U. Monneret de Villard, «L'organizzazione industriale dell'Italia longobarda durante l'alto Medioevo», *Archivio storico lombardo* XLVI (1919), pp. 1-83.

dad-capital, se encuentran rastros de oficios de la construcción vinculados a la pública autoridad. Los citados son *ministeria* (el término hace pensar en funciones «públicas») de naturaleza regalista (monederos y buscadores de oro), de servicio público (*navicularii*) y grupos poseedores –quizá por las exclusivas relaciones con la corte necesitada de suministros– de privilegios especiales (curtidores y jaboneros). La demanda había apartado progresivamente a los talleres especializados de su relación exclusiva con la ciudad, que los obligaba a depender de los vínculos impuestos por los poderes allí presentes y de las aspiraciones monopolísticas de quienes ejercían su actividad para dichos poderes. El variable panorama de los poderes locales laicos y, sobre todo, eclesiásticos ofrecía mayores posibilidades; ello comportaba una gran movilidad que, entre otras cosas, explica los impulsos innovadores en un periodo en el que la formación técnica dejaba muy poco espacio a la teoría y a los escritos, y se basaba en la práctica laboral adquirida en el taller y en la cantería. El hecho de que desde el sur de Francia hasta Cataluña se hallaran presentes todavía en el siglo XII albañiles y constructores lombardos[12] demuestra que la situación que se había creado en la Alta Edad Media había garantizado la formación de unos circuitos y la difusión de unas técnicas constructivas experimentadas en el estratificado paisaje itálico. Junto a la movilidad deberemos recordar también la distinta distribución de las actividades: un debilitamiento –por no decir una dispersión– del carácter urbano de las experiencias, que en cualquier caso siguió siendo decisivo para la reorientación siguiente. Las canterías de la Alta Edad Media, normalmente requeridas por unos comitentes que podían estar en posesión de extensas propiedades con un desarrollo territorial que coincidía con las necesidades de localización de materias primas (minas, bosques y molinos) y de mano de obra, no se encuentran necesariamente en las ciudades. La *curtis* se revela, también desde este aspecto, como una realidad importante y condicionante; aunque ya no aparezca como una estructura cerrada y autárquica[13], sin embargo, tiene la fuerza suficiente para imponer unos modelos económicos y sociales alternativos. Los inventarios de bienes (*polittici*) de época carolingia hablan de artesanos especializados presentes en las grandes propiedades; en el siglo IX, tanto en Corbie como en Bobbio se hallaban presentes carpinteros de obra y albañiles, mientras que en la abadía de Saint-Denis un *corpo* de carpinteros de obra, recordado por su intensa actividad en la elaboración de fustes, también debió de dedicarse sin duda a otras tareas tareas, incluida la de la construcción[14]. En este escenario «curtense» del trabajo se emplea a dignatarios y camareros adecuados para gobernar los talleres de ciertos sectores productivos, mientras que, para los de la construcción, estaba prevista la superintendencia de *mastri carpentieri* que dirigían el conjunto de las obras y distribuían

---

[12] Véase el caso de Santa María de Urgel (1175); cfr. G. P. Jones, «Building in Stone», cit., trad. it., p. 569. Este dato no se contrapone a la noticia de que en Worms estuvieran trabajando, en el periodo anterior, artífices frisones (VIII-IX), lo que sólo significa que en Europa se crearon distintos circuitos de relaciones económico-culturales y, por consiguiente, distintos circuitos de irradiación de usos y técnicas constructivas; M. M. Postan, «The Trade of Medieval Europe: the North. The Age of Contraction», en AA. VV., *The Cambridge Economic History*, cit.

[13] P. Toubert, *Dalla terra ai castelli. Paesaggio, agricoltura e poteri nell'Italia medievale*, edición de G. Sergi, Turín, 1995, pp. 142-144.

[14] Cfr. R. Doehaerd, *Le haut Moyen Âge occidental. Economies et societes*, París, 1971 [ed. cast.: *Occidente durante la alta Edad Media. economías y sociedades*, Barcelona, Labor, 1984].

entre los artesanos las piedras y la madera necesarios. Todo ello contribuyó a crear, en el pasado, la «teoría» del origen curtense de los gremios –basada en la idea de que las experiencias organizativas maduradas en el contexto feudal pasaron luego, como consecuencia del traslado de la vida rural a la urbana, a las ciudades–, lo que entra radicalmente en contradicción con la idea de que no hubo una solución de continuidad o de que existían, de todas formas, unos fuertes lazos entre *collegia* romanos y gremios medievales. Ahora, esta teoría, como todas las que no tienen demasiado en cuenta la especificidad de las tradiciones y de las evoluciones, nos parece la expresión de un modo de entender la historia como un instrumento «científico» idóneo para confirmar una visión ideológica del mundo (en este caso, el predominio del germanismo sobre la romanidad). Por este motivo, es mejor prescindir de las teorías y limitarse a subrayar el hecho de que la actividad constructora estaba caracterizada por el recuerdo de unos esquemas y unos modelos –de gran peso burocrático-administrativo además de técnico– enraizados en el pasado pero también por unas experiencias nuevas y heterogéneas, determinadas por la necesidad concreta de una sociedad profundamente transformada, por la temporalidad de la empresa y por la circulación de los talleres. Las empresas más difíciles, las que se salían de las necesidades cotidianas y ordinarias, nos lo demuestran. Orderico Vitale recuerda, por ejemplo, que en torno a la abadía de Tiron se establecieron «fabri tam lignarii quam ferrarii, scultores et aurifabri, pictores et caementarii, vinitores et agricolae» («artesanos de la madera y del hierro, escultores y orfebres, pintores y canteros, viñadores y agricultores») y otros trabajadores más, especialistas en oficios distintos, portadores de usos diferentes, dispuestos a fundir la pluralidad de orientaciones y soluciones y a conjugar, por consiguiente, según unas jerarquías funcionales, sus competencias específicas.

Así pues, antes de que hicieran su aparición unos auténticos gremios establecidos en la ciudad durante la fase de recuperación económica, pudieron surgir unas exigencias de unidad entre quienes trabajan en la cantería. La ausencia o el total debilitamiento de esta necesidad de unión determinarían unos efectos negativos sobre la capacidad de realización de las construcciones importantes, interrumpiendo el proceso de consolidación y de difusión de las conquistas arquitectónicas. Las asociaciones profesionales, que ya no estaban estrictamente subordinadas como en época antigua, presentaban un perfil de naturaleza «privada». La lejanía del lugar de origen y los peligros frecuentes (pobreza, enfermedad, muerte) requerían, desde su base, una organización solidaria capaz de garantizar su seguridad. Entre estas formas de asociacionismo y las formas de asociacionismo religioso (cofradías) la distancia es muy corta y en algunos casos no podemos negar una coincidencia. En realidad, la hipótesis de un origen de los gremios a partir de cofradías ha sido objeto de crítica desde hace tiempo, pero en mi opinión no debería archivarse definitivamente. Lo demuestra la persistencia del término *schola*, el caso (bien documentado) de unas cofradías articuladas en torno a un oficio común[15] o el ejemplo elocuente de Provenza: aquí, de forma lenta pero clara, la cofradía religiosa abre el camino a la cofradía profesional sin tan siquiera crear unas formas de gremialismo, que

[15] L. Simeoni, «Il documento ferrarese del 1112 della fondazione dell'arte dei "callegari"», *Rendiconti della Reale Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna. Classe di scienze morali*, serie III, VII (1932-1933), pp. 58-71.

serán importadas desde fuera sólo a lo largo del siglo XIV[16]. Así que habrá que reconsiderar esta hipótesis, tal vez privándola de las connotaciones propias de una teoría genética de la institución pero analizándola como una posible experiencia de conexión (si no de derivación/anticipación) entre la organización de tipo vinculante de los antiguos «colegios» y el surgir del asociacionismo generalizado típico del escenario urbano, cuyas finalidades superarán sin duda –aunque sin negarlas totalmente– las de una asistencia mutua.

Persistencias anacrónicas, innovaciones lentas, diferencias

Sin embargo, hay casos en los que la continuidad del carácter laico y público de las asociaciones profesionales ni siquiera puede ponerse en cuestión, como en el ámbito bizantino, favorecida por la sustancial persistencia de las funciones de la ciudad tardoantigua y documentada gracias a la conservación del *Libro del prefecto* (siglo X)[17]. Esta fuente excepcional nos presenta un cierto número de oficios dependientes en cierta medida del control del *Prefectus Urbi*, entre ellos los oficios relacionados con la construcción. Se trata de una serie de disposiciones muy circunstanciales relativas a los contratos de trabajo que definían las obligaciones asumidas por las dos partes pero que dejaban al comitente y al artesano-empresario la libertad de poder acordar el precio de la obra realizada y las formas de pago. En caso de pleitos surgidos durante la ejecución, las partes podían recurrir al prefecto, quien, después de las pertinentes pruebas periciales, solucionaría en poco tiempo el pleito. Aparece además, en las disposiciones relativas a la estabilidad de los trabajos ejecutados, una preocupación concreta por asegurar la calidad del producto, en el interés –en este caso específico– de un cliente en una posición superior. Dichas disposiciones contemplaban la plena responsabilidad del artesano, quien debería responder personalmente de los posibles defectos técnicos durante un conveniente número de años –normalmente un decenio–, proporcionales a la importancia y al destino de la obra. Por ejemplo, en el caso desgraciado de un derrumbe, el empresario tenía incluso que proveer la reconstrucción sin exigir otras retribuciones o reembolsos por el suministro de materiales, a no ser que se tratase de construcciones especialmente importantes.

Algunos han supuesto que este sistema de organización y de control de los gremios vigente en Bizancio, que se remontaba al sistema de los *collegia* tardoantiguos, dejó su huella en la realidad veneciana, en la que las *artes* de los siglos centrales de la Edad Media, controladas asimismo por los correspondientes oficios públicos (la *Giustizia Vecchia*), significaron en cierta medida un ejemplo anómalo en el panorama corporativo de las ciudades italianas del centro-norte, caracterizado por una presunta espontaneidad

---

[16] A. Gouron, *La Réglementation des métiers en Languedoc au Moyen Âge*, Ginebra, 1958.

[17] J. Nicole, *Le Livre du Préfet ou l'Edit de l'Empereur Léon le Sage sur les corporations de Constantinople*, Ginebra, 1893; véase también E. Frances, «L'Etat et le métiers à Byzance», *Byzantino-slavica* XXIII (1962), pp. 231-249.

y libertad asociativa[18]. Por tanto, la situación documentada en Bizancio constituiría –respecto a la característica del Occidente medieval– una especie de fósil. Pero se podría ir más allá, si interpretamos esta realidad como la prueba –*e contrario* y en un momento posterior– de lo que sucedió en Occidente. El sistema gremial bizantino –que, en realidad, los investigadores ahora consideran menos monopolista de lo que se pensaba antes– caracterizó, en efecto, la época macedonia y todo el arco de la cultura urbana bizantina, de clara matriz antigua; posteriormente, con el predominio de la aristocracia burocrática (y de la feudalidad provincial) empeñada en someter las ciudades y desgajarlas del centro de ese Estado que había favorecido la supervivencia del corporativismo, ese tipo de gremio parece desaparecer. Los grandes talleres, favorecidos por la feudalidad provincial que podía disponer en sus tierras de trabajadores asalariados, empezaron a producir con costes inferiores respecto a la miríada de pequeñas empresas de la capital, entre otras cosas demasiado sujetas al Estado y a sus necesidades de abastecimiento y de recaudación fiscal.

Se trató, por tanto, de una crisis muy posterior a la del sistema gremial tardoantiguo y, sin embargo, anterior a la fase de competencia comercial e industrial de Occidente. Los venecianos también instalaron talleres en el Imperio, pero no se puede encontrar en este hecho (siglos XI-XIII) la causa de la desaparición de los gremios bizantinos, precisamente en el momento en el que éstos empezaban a aparecer, con características completamente inéditas, en Occidente[19]. Además, las razones de la prolongada existencia del sistema gremial bizantino se complican, en esto como en otros aspectos de la historia de Bizancio, por las relaciones con el cercano Oriente islámico. En efecto, también en el mundo islámico existían asociaciones profesionales, en su mayoría ligadas a la propaganda de grupos religiosos deseosos de su aceptación en el mundo artesanal. Sólo después, cuando los señores feudales extendieron su dominio a todos los sectores de la vida pública, se transformaron en auténticos círculos de trabajadores dedicados a una genérica actividad social o de ayuda mutua. En las *Cartas del verdadero creyente,* una especie de enciclopedia publicada por los grupos ismaelíes de Basora y Bagdad en el siglo X, se exaltaban –en contra de la tradición mediooriental, que desde siempre despreciaba las actividades manuales– las virtudes del trabajo como generador de una positiva evolución social[20]. Así pues, estamos ante una relación entre religiosidad/asociacionismo profesional/revalorización de las actividades manuales muy alejada del conservadurismo bizantino y llena de sugestivas analogías con la situación occidental.

Si la supervivencia del escenario urbano favorecía, en algunos casos (Constantinopla), la continuidad organizativa de la mano de obra y, en otros (Italia), sólo la continuidad de una cultura constructiva lista para su irradiación a contextos diferentes y lejanos a través de unas formas de asociación impuestas por un mecenazgo más variado y dise-

[18] V. I. Rutenburg, «Arti e corporazioni», en R. Romano y C. Vivanti (eds.), *Historia de Italia,* vol. V: «I documenti», Turín, 1973, pp. 613-642.

[19] Sobre los gremios bizantinos, véase E. Frances, «La disparition des corporations byzantines», en *Actes du XIIIe Congrès international d'études byzantines,* II, Belgrado, 1964, pp. 93-101.

[20] Sobre los gremios islámicos, véase B. Lewis, «The Islamic Guilds», *The Economic History Review* VIII, 1 (1937-1938), pp. 20-37.

minado, o favorecidas por una solidaridad espontánea, en la mayor parte de Europa (Francia, Inglaterra) el «renacimiento» de las ciudades no se produjo, después de una interrupción más o menos larga, hasta el final de la época carolingia. En otros lugares (Francia occidental, Flandes, Alemania), el fenómeno urbano –que tanto contribuyó al desarrollo de la actividad constructora y a los cambios en el estatuto del oficio– supuso una auténtica novedad de la plena Edad Media. En estas áreas no es posible imaginar una continuidad institucional. Es verdad que el crecimiento demográfico y edilicio del nuevo milenio, que dependía de la mejora de las condiciones económicas y fue celebrado en las páginas de Rodolfo el Glabro, determinó la difusión de los privilegios y de la inmunidad a los artesanos dispuestos a trabajar y a desplazarse, dando un mayor impulso a su experimentada movilidad. Por consiguiente, es probable que entre los constructores, como, por análogas razones, entre los mercaderes, se fortaleciera y difundiera, antes que entre los demás grupos de trabajadores, el germen de unas formas asociativas «espontáneas» y dictadas por la necesidad, que echarán raíces posteriormente –aunque con lentitud, como veremos– en la realidad urbana, lista para recibir y experimentar unas soluciones capaces de procurar un orden en el mundo productivo en fase de gran desarrollo. En la cantera social formada por la ciudad, tumultuosa y variada, se determinarían las condiciones que permitirán una organización sistemática a una pluralidad de organismos acomunados por la necesidad de defender unas posiciones adquiridas mediante la definición de los derechos monopolistas reservados a los maestros del taller; estos derechos se concretaban mediante el pago de unas cuotas asociativas, el control sistemático de los socios inscritos en las correspondientes listas (matrículas), la elección de unos jefes que gobernaran y representaran a la asociación y mediante unas normas compartidas por la generalidad de los miembros relativas al ejercicio del oficio, la estructuración de las relaciones entre las distintas tipologías de talleres y entre éstos y los comitentes, y el compromiso formal por una común solidaridad.

No debe sorprendernos la movilidad medieval, si bien la opinión general tiende a ver la Edad Media como una época estática, inmóvil, siempre igual a sí misma. No hay nada que se corresponda menos con la realidad. La actividad económico-productiva, referida a la empresa de construcción o a la empresa comercial, implicaba desplazamientos. Los peligros obligaban a los mercaderes altomedievales a desplazarse armados en caravanas, a reunirse en grupos y hermandades que, en el norte de Europa, adoptaron unos nombres útiles para definir el gremio *(gilda, hansa)*, preparados para la defensa y el ataque. Al describir la actividad de un grupo de mercaderes frisones que trabajaban en el área renana, una fuente nos los presenta como hombres malvados y sin leyes, que reunían sus bienes y sus beneficios en común para luego gastar buena parte de sus riquezas en festines licenciosos[21]. Unas situaciones parecidas debieron de caracterizar también, sobre todo en las áreas más «vírgenes» del continente, a los talleres edilicios. Pero otro punto de contacto entre mercaderes-mercados y constructores-canterías de la Europa medieval estuvo determinado por el nacimiento de numerosos centros comerciales: estos auténticos embriones de ciudad, con su polivalencia de funciones, constituyeron una excepcional

[21] S. Lebecq, «Dans l'Europe du Nord des VIIe-IXe siècles: commerce frison ou commerce franco-frison?», *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations* XLI, 2 (1986), pp. 361-377.

ocasión para el desarrollo de las canterías y de las experiencias proyectuales y asociativas. Las últimas invasiones escandinavas y magiares pueden verse como causas de interrupción de este desarrollo pero también como estimuladoras de un fuerte fenómeno de concentración demográfica y de un extendido proceso de fortificación: los castillos situados junto a los viejos y nuevos *portus* (es decir, lugares de mercado) y la construcción de murallas defensivas de los asentamientos lo demuestran. Por tanto, podemos pensar con razón que también los talleres, tradicionalmente obligados a una gran movilidad, se vieron empujados progresivamente al ámbito urbano, del mismo modo que las categorías mercantiles, y también podemos pensar que los poderes públicos locales, en su intento por conseguir el control, tendieron, mediante intervenciones normativas, a reglamentar los comportamientos y las exigencias económicas.

Después del año 1000, Europa, todavía profundamente rural, se había cubierto de iglesias, pero las ciudades, sobre todo las ciudades italianas, se preparaban para convertirse en unas grandes canterías colectivas hasta llegar a transformarse radicalmente y definir, en el periodo de los regímenes municipales y populares, su propia fisonomía. La clara separación entre centros eclesiásticos y centros civiles, la apertura y la organización de plazas y de lugares reservados a las actividades económicas y la realización de caminos y canales para garantizar una red de transportes más eficaz fueron ocasiones de desarrollo para las actividades constructoras, en un clima general de mejora del estilo de vida y de expansión del consumo. Y es este precisamente el momento en el que se consolidó el sistema gremial en una organización cada vez más compleja que reflejaba la progresiva especialización de las fases del trabajo. En las ciudades italianas en fase de crecimiento, el obispo, expresión de los intereses de la colectividad, sigue siendo el comitente más importante. A él hacen referencia inicialmente las fuerzas productivas activas en la ciudad. Relacionado, al parecer, con la fábrica de la nueva Santa María de Pisa, emblema del *populus pisanus*, el diploma concedido por el obispo Daiberto a los *fabri* para que no se alejaran y aceptaran otros encargos. Relacionados con figuras de eclesiásticos que representan jurídicamente la empresa, aparecen algunos talleres laicos y circulan algunos técnicos como Buscheto, quien en los primeros años del siglo XII ejerce en Pisa la actividad de perito y arquitecto, y cuyos lazos con la ciudad son evidentes por haber sido enterrado y celebrado poéticamente en la fachada de la catedral. En resumen, existe una clara relación entre la efervescencia edilicia, la consolidación de los talleres de construcción en el ámbito ciudadano y la aparición de los nuevos modelos de asociación profesional. A comienzos del siglo XII los artesanos de la construcción de Roma (albañiles pero también carpinteros) ya se han congregado en una *schola* dotada de su propio *prior*. Esta organización, que a finales del siglo XIII se presentará como un auténtico gremio, definía las relaciones jerárquicas entre sus componentes (*magistri* y *submagistri*) y determinaba la entidad de sus retribuciones: estas últimas eran idénticas para los maestros (ya fueran carpinteros o albañiles), pero se reducían a un tercio (o aún menos) para los peones, divididos a su vez en mayores y menores. Son estos artesanos, de los que ignoramos casi todo, los que construyen las casas de la ciudad, caracterizadas por un uso extendido de la madera y por unos módulos constructivos tradicionales y estandarizados; pero también son los artífices de los importantes avances del siglo XIII, que se pueden concretar en

la difusión de edificios más altos que alcanzan los dos pisos (siete metros de altura)[22]. Así pues, las premisas para una actitud autónoma y favorable de los grupos artesanales tienen que situarse lógicamente en el siglo XI, un siglo que, incluso desde el punto de vista técnico, parece representar, en alguna medida, un momento de novedad y de transformación. En Italia, los muros atestiguan la reconquistada maestría de la tradición: dos paredes paralelas de ladrillo que se rellenaban con conglomerados de guijarros y cal. Se trataba de un sistema sencillo pero que permitía elevar las altas torres presentes en numerosos contextos urbanos. Además, en el siglo XI se abandonó la técnica de la reutilización, lo que favoreció una mayor libertad de ejecución, un uso general de ladrillos y de cal, y un predominio de talleres estables dedicados con continuidad a las distintas operaciones: desde la preparación de los materiales hasta la ejecución de las diferentes partes de la obra. La profesionalidad, a la par que las características estilísticas, se consolidaba y crecía, en paralelo, la necesidad de introducir unas jerarquías más concretas.

El papel impulsor de los poderes eclesiásticos en el desarrollo de la construcción no implica necesariamente la intervención directa de los religiosos en el proyecto constructor, por lo menos en la realidad italiana (véase el caso pisano citado más arriba). Si queremos encontrar una estrecha relación entre las competencias técnicas y las instituciones eclesiásticas, tendríamos que alejarnos de Italia y remitirnos a la abadía catalana de Ripoll, centro de estudios arquitectónicos en tiempos del abad Oliba (siglo IX) o, si no, al convento de Hirsau, lugar de formación artesanal en tiempos del abad Guillermo (1069-1091). No debemos olvidar que el significado de términos como *fabricavit* o *erexit* referidos a los eclesiásticos (y usados por los eclesiásticos que describen empresas monásticas) debe ser interpretado con mucha cautela y no indica necesariamente una participación material en la obra[23]. Es más, el crecimiento del patronazgo eclesiástico favoreció en cierta medida la distinción entre el momento administrativo, el proyectual y el ejecutivo de la fábrica[24]. Si, en efecto, el modelo «lombardo» de la iglesia catalana de Santa María de Urgell (1175) comportaba también que el maestro de obras (Ramón Lambard) asumiera todas las responsabilidades financieras y ejecutivas de la elaboración de la cubierta, el cimborrio y los campanarios (que tenían que hacerse en cuatro años con la ayuda de otros lombardos y de albañiles contratados *in loco*), del siglo XIII en adelante, aunque puede que también antes, se empezaron a distinguir claramente las tareas de los *lapicidae* y de los *magistri operis* de las de los religiosos (*operarii*) encargados de dirigir –pero no necesariamente desde el punto de vista técnico– las obras. Villard de Honnecourt, con su *Cuaderno* (París, Bibliothèque National de France, ms. fr. 19093), demuestra su nivel de observación y de valoración técnica –separa-

---

[22] E. Hubert, *Espace urbain et habitat à Rome du Xe siècle à la fin du XIIIe siècle*, Roma, 1990.

[23] El monje Teófilo (siglo XII), que todavía recomendaba la actividad manual para obtener el premio celestial, sería la prueba, según algunos, del inicio de la separación entre teoría y práctica constructiva: cfr. Teófilo, *De diversis artibus – The Various Arts*, edición de C. R. Dodwell, Londres, 1961. Sobre la construcción de iglesias en la Edad Media, véase J. Gimpel, *Le batisseur de cathédrales*, París, 1980.

[24] Hay quienes, al concederle tanta importancia al poder de decisión del comitente, tienden a identificar la figura del *fundator* con la del *aedificator*; cfr. P. Du Colombier, *Les chantiers des Cathédrales*, París, 1973 [1953], p. 68.

da de la ejecución–, madurado en las «dependencias» de la casa de Vaucelles y en sus viajes por las sedes cistercienses que habían abierto canterías en Europa (incluida Hungría) durante la primera mitad del siglo XIII[25].

Siguiendo con los aspectos técnicos, debemos subrayar que, en lo concerniente a una buena parte de la época medieval, se desconocen tanto el momento de paso de la fase de creación y diseño a la realización práctica como los soportes «técnicos» a disposición de los constructores en su tarea práctica. Sin duda, el diseño debía de tener una gran importancia: un diseño preparado directamente a tamaño natural sobre el terreno o a escala reducida y sólo esbozado en unas tablillas. Lo demuestra el hecho de que los controles y la asunción de responsabilidades directivas de las canterías tuvieran desde el principio unos planes escritos *(provisiones et designationes)* como apoyo de las informaciones recogidas directamente *(ad oculos);* es significativo también el hecho de que varios albañiles-ingenieros de la última Edad Media llegaran a la profesión-gremio desde las filas de los bordadores o de los orfebres expertos en dibujo. En cuanto a las matemáticas y a la geometría, no sabemos qué espacio tenían reservado en las fases de diseño y ejecución. Se conocían algunas reglas «teóricas», cuya validez estaba corroborada por sus aplicaciones en el terreno mágico-simbólico o en el directamente funcional: las relaciones fijas derivadas de las varias combinaciones de los tres primeros números; las reglas de los triángulos rectángulos con los lados proporcionales al tres, al cuatro, al cinco; la sección áurea, etc. Pero sólo será la primera aplicación documentada de métodos matemáticos para resolver problemas de estática (es el caso de las grietas en la cúpula de Miguel Ángel en San Pedro de Roma) la que permita hablar del «nacimiento de la moderna ingeniería civil»[26].

Estas nociones y estos medios, aunque limitados, no impidieron que se crearan unas competencias diferenciadas y unas distinciones funcionales que la organización corporativa cristalizará en una especie de jerarquía profesional. Sólo hay que recordar una miniatura de la *Relatio de innovatione ecclesiae Sancti Geminiani* (Módena, Biblioteca Capitolare, ms. O.II.11, fol. 1v), de comienzos del siglo XIII, en la que aparecen las definiciones y los distintos papeles correspondientes a *architector, artifex* y *operarius* (fig. 1). El primero, vestido con una larga túnica digna de un personaje antiguo, tiene en la mano el bastón de mando y, apuntando con el índice, dirige con seguridad la ejecución de las obras; el segundo, con vestido corto, dotado de martillo, pone con competencia los ladrillos necesarios para la erección de un muro; el tercero, que no se diferencia del *artifex* en el vestido, se dispone a extraer con la pala unas piedras del terreno o de un edificio en ruinas, para transportarlas a la obra en unos cestos cargados sobre la espalda y atados a los hombros, apoyándose en el bastón sujeto con fuerza con la mano; otros llevan sobre la cabeza inclinada los ladrillos –perfectamente cortados y de idénticas dimensiones– en unas bandejas puestas directamente sobre los hombros

[25] L. R. Shelby, «The Geometrical Knowledge of Medieval Master Masons», *Speculum* XLVII (1972), pp. 395-342; R. Bechmann, *Villard de Honnecourt la pensée technique au XIIIe siècle et sa communication*, Paris, 1991.

[26] E. Pitz, «Das Aufkommen der Berufe des Architekten und Bauingenieurs. Baubetrieb und Baugewerbe insbesondere nach unteritalianischen Quellen des 13. Jahrhunderts», *Quellen und Forschungen aus italianischen Archiven und Bibliotheken* LXVI (1986), pp. 40-74.

Figura 1. Módena, *Relatio de innovatione ecclesiae Sancti Geminiani*. El arquitecto Lanfranco dirige las obras de construcción de la catedral de San Geminiano de Módena. Miniatura sobre pergamino, comienzos del siglo XII.

y sujetas con las manos. Son algunas de las competencias y distinciones que también estaban comprendidas en la normativa gremial[27].

En el sur de la Italia del siglo XIII (en ciertos aspectos parecida a la Inglaterra de entonces), la actividad constructiva y la estructura de las canterías no podían sufrir el influjo de los gremios artesanales, que en esa época aún no existían. En las canterías de la época de Federico II y de Carlos de Anjou encontramos sólo dos tipologías de técnicos mediadores entre el momento del proyecto y el de la ejecución: en el nivel superior, había personajes del aparato administrativo real con deberes de naturaleza sobre todo financiera, mientras que, en el nivel inferior, estaban los «arquitectos» o «ingenieros» del arte de la albañilería o del ensamblaje, contratados por dichos administradores para controlar el trabajo de los artesanos y la calidad de los materiales. En este contexto no gremial no existía una verdadera jerarquía funcional: estos «arquitectos» eran simples artesanos que, por habilidad, fortuna y riqueza, gozaban del favor real.

[27] Sobre el perfil del «maestro del arte de la albañilería» en época medieval, véase V. Franchetti Pardo, *Città, architetture, maestranze tra tarda antichità ed età moderna*, Milán, 2001, pp. 75 y ss.

En cualquier momento podían volver a ejercer el simple trabajo de artesano o dejar el puesto, con un cargo rentable pero de bajo perfil técnico, a los notarios o a los jueces. El papel directivo, que exigía unas garantías de riqueza, fue, por tanto, sustraído progresivamente a los artesanos empleados como asalariados y sin vínculos de solidaridad, ya que la carencia de mano de obra generaba un reclutamiento extenso entre las distintas ciudades del reino[28].

Dejando a un lado los aspectos técnicos y los problemas organizativos de las canterías y volviendo a las artes, conviene recordar que la aparición de la organización gremial debió de ser el final de un proceso no siempre lineal y tranquilo, prueba de su carácter innovador. Por ejemplo, en Pisa, en 1164, el gobierno de la ciudad prohibió las *compañías* de artesanos («magistri lapidum seu tegularum») que no respetaran el derecho (*honor*) de la ciudad; un *honor*, es decir, una función de tipo público, que se presentaba como continuación del poder (y del control) del conde. Fue el año en el que se delibero que cada familia pisana depositara cada mes una cantidad de dinero destinada a las obras necesarias para la construcción del baptisterio de San Juan. Toda la población participó activa y coralmente en la obra, ya que la colocación de las columnas se efectuó en sólo 14 días y una de ellas fue erigida por los habitantes de Porta Aurea (uno de los barrios de la ciudad) en el breve espacio de un día. ¿No hubo, entonces, ningún sistema gremial en fábricas de carácter ciudadano? ¿Nos encontramos tal vez ante un poético esfuerzo colectivo de la población urbana que en el edificio veía el símbolo de su dignidad, su devoción y su poder? Y aún hay más. Lo que nos revela el caso pisano es que la mayor parte del trabajo de bajo nivel, tan importante en la construcción, no estaba desempeñada por obreros-artesanos especializados, destinados a constituir el corazón del gremio, sino por mano de obra genérica que sólo se dedicaba de forma temporal o marginal a esa actividad. Pero el caso pisano también nos demuestra que una «compañía», o asociación, de profesionales de un determinado oficio podía existir siempre que respetase el *honor* público, representado sucesivamente por distintas figuras: el conde, el obispo, la ciudad. No se discutía el derecho a la existencia, sino más bien el problema de las relaciones entre una asociación profesional y la organización del poder ciudadano: una relación que aumentó de intensidad en paralelo con las transformaciones político-institucionales y con la participación cada vez mayor de la ciudad en las obras públicas[29].

El creciente número de talleres empleados en las numerosas fábricas urbanas se puede evaluar sólo a partir del siglo XIII. Es interesante comprobar que era proporcionalmente mayor en las ciudades con menos densidad de población pero que, en cualquier caso, estaban llevando a cabo grandes iniciativas durante este periodo. En Pisa parece que, en la primera parte del siglo XIII, alrededor del 25 por 100 de los trabajadores urbanos estaba ocupado de distintas formas en el sector, mientras que en París, casi a finales del mismo siglo, este porcentaje no llegaba ni siquiera al 8 por 100. En otras ciu-

[28] E. Pitz, «Das Aufkommen», cit.

[29] Sobre la «estatalización» de las obras públicas, véase Th. Szabó, «Costruzioni di ponti e di strade in Italia fra il IX e il XIV secolo. La trasformazione delle strutture organizzative», en J.-C. Maire Vigueur y A. Paravicini Bagliani (eds.), *Ars et Ratio. Dalla torre di Babele al Ponte di Rialto*, Palermo, 1990, pp. 73-91.

dades europeas del siglo XIV, como Núremberg y Brujas, la cual contaba a mitad de siglo con entre treinta y cinco y cuarenta y cinco mil habitantes, se pueden calcular unas oscilaciones variables entre el 5 y el 10 por 100, proporcionales, entre otras cosas a los gastos destinados a las actividades constructoras. En cualquier caso, se trataba de números importantes, que requerían un mayor control por parte de la autoridad pública, que a menudo coincidía con los comitentes. Obviamente el tipo de control, así como las reacciones al mismo, fue diferente según los casos. Creo que el fenómeno gremial se definió por completo, a partir de unas formas más o menos espontáneas de asociacionismo, como reacción a esta injerencia; una fuerte injerencia –hasta la negación del fenómeno– en los casos en los que había unos poderes dominantes que no necesitaban llegar a compromisos, y una más ligera e indirecta en los casos en los que el poder público, como sucedió en la Italia comunal, era el complejo resultado de un equilibrio de poderes competitivos y difícilmente predominantes.

Dejando por ahora a un lado estas diferencias, sobre las que volveremos, nos parece entender que, a pesar de lo temprano de sus tendencias asociativas y del importante número de participantes, los oficios de la construcción dieron lugar a unas organizaciones gremiales variadas y bastante tardías. La movilidad de los talleres, la temporalidad de las obras, el apremiante interés, reforzado por el absoluto predominio no sólo económico sino también social y cultural, de un patronazgo formado por potentes laicos y eclesiásticos dados a reservarse los papeles directivos y administrativos en la cantería, el diferente desarrollo de la ciudad y de los poderes en ella presentes tal vez determinaron dicho retraso[30], junto con una duradera y extendida tendencia a resolver el problema de la formación y de la transmisión de las competencias profesionales dentro de unos círculos restringidos, que unas veces coincidían con los equipos itinerantes y otras con la realidad familiar o consorcial[31]. Si los constructores habían sido parte integrante del sistema gremial tardoantiguo[32], su inclusión en el nuevo sistema gremial medieval se produjo con singular vacilación; por este motivo, no se pueden buscar necesariamente los signos precursores de los gremios en ciertas tempranas experiencias asociativas, ya que parecen más bien el fruto de la difusión de unos modelos que circulaban entre las ciudades en las que se manifestaban o se habían manifestado las nuevas experimentaciones político-institucionales del municipio.

La lentitud es evidente en el sur de Francia, zona de indudable tradición urbana, donde, sin embargo, sigue predominando la organización en cofradías hasta el siglo XV, cuando el relanzamiento de las hermandades profesionales, la búsqueda de un estatus oficial (redacción de estatutos) y la aparición de unas exigencias monopolistas parecen relacionados con los fenómenos de inmigración que requerían unas estructuras necesarias para la constitución de los talleres, capaces –en el caso de los artesanos constructo-

---

[30] N. Coldstream, *Les artisans du Moyen Âge. Les maçons et les sculpteurs*, Turnhout, 1992, p. 11.

[31] R. Licinio, «L'artigiano», en G. Musca (ed.), *Condizione umana e ruoli sociali nel Mezzogiorno normanno-svevo*, Actas de las IX Jornadas Normando-suecas (Bari, 17-20 de octubre de 1989), Bari, 1991, pp. 153-185; V. Franchetti Pardo, «Il maestro di arte muraria», *ibid.*, pp. 187-213, en particular p. 209.

[32] S. L. Thrupp, «The Guilds», en AA. VV., *The Cambridge Economic History*, cit., vol. III: «Economic Organization and Policies in The Middle Ages», edición de M. M. Postan, E. E. Rich y E. Miller.

res– de coordinar y jerarquizar las distintas competencias destinadas al funcionamiento de las canterías[33]. Y lento es, con más motivo, el proceso que se da en otras áreas de Francia, por ejemplo en Dijon[34], donde durante el siglo XIV todos los oficios (aparte de los orfebres, que tienen sus estatutos) dependen del representante de la ciudad, el *maire,* asistido por una veintena de regidores elegidos de entre las familias más ricas de la burguesía local. En este caso, tenemos un estrecho e inmediato control por parte de la autoridad, que aprueba la puesta en marcha de las empresas, que promulga periódicamente ordenanzas de reglamentación relativas sobre todo a los oficios relacionados con la construcción, como los *serruriers* y los *couvreurs,* que ejerce un control sobre los talleres y sobre las canterías por medio de inspecciones directas o indirectas, es decir, a través de unos artesanos *(jurés du métier)* pero siempre elegidos por el *maire.* Estos jurados también ejercen una función consultiva –por tanto, hablamos de técnicos (albañiles o carpinteros de obra)– cuando se trata de decidir la puesta en marcha de alguna gran obra pública que comporta el empleo de trabajadores foráneos y las relaciones con los maestros de obras (asimismo albañiles y carpinteros de obra) enviados por el duque de Borgoña, ajenos a los talleres locales. Entre el control de la ciudad y el control del duque, la única autonomía posible es la que se puede explicar mediante la fórmula de la cofradía profesional. Sólo a comienzos del siglo XV el consejo de la ciudad, que, en cualquier caso, se reservaba el habitual control superior, permitirá a los oficios dotarse de estatutos escritos destinados a regular el conjunto de la vida profesional, ahora ya realmente gremial (al menos desde el punto de vista formal).

Tradicionalmente se ha considerado que en Castilla no había gremios antes de que los Reyes Católicos extendieran el modelo catalán tendente a la organización monopolista del arte. Con anterioridad habrían existido unas sencillas cofradías de asistencia mutua que sólo a veces podían coincidir casualmente con los confines de una actividad profesional; a partir de estas cofradías-gremio se habrían desarrollado luego –pero sólo a finales del siglo XV– los gremios, auténticas asociaciones profesionales. La historiografía reciente insiste en la existencia de grupos artesanales organizados en algunas ciudades castellanas (Burgos, Valladolid, León, Oviedo) ya en la segunda mitad del siglo XIII, e incluso en Sevilla contaban con unos estatutos propios[35]. Son diversas las opiniones sobre la naturaleza de estos grupos: hay quien considera que se trata simplemente de «oficios reglamentados» y quien, sin embargo, entrevé (pero sólo en los sevillanos) la vanguardia corporativa de Europa[36]. En realidad, el caso sevillano no se puede generalizar y representa una especie de excepción: en efecto, después de la conquista de la ciudad, Alfonso X ordenaría a cada grupo artesanal que se organizara bajo la autoridad de dos alcaldes elegidos por el conjunto de los miembros para garantizar la actividad

---

[33] N. Coulet, «Les confréries de métier à Aix au moyen âge», en P. Lambrechts y J.-P. Sosson (eds.), *Les métiers au moyen âge. Aspects économiques et sociaux,* Lovaina, 1994, pp. 55 y ss., en particular p. 59.

[34] É. Husson, «Les métiers du bâtiment a Dijon sous le "mécénat" de Philippe le Hardi, duc de Bourgogne», *ibid.,* pp. 129-142, en particular p. 131.

[35] D. Menjot, «Les métiers en Castille au bas moyen âge: approche des "vécus socio-économiques"», *ibid.,* pp. 205-228.

[36] A. Collantes de Terán Sánchez, *Sevilla en la Baja Edad Media. La ciudad y sus hombres,* Sevilla, 1977; J. D. González Arce, «Sobre el origen de los gremios sevillanos», *En la España medieval* 14 (1991).

jurisdiccional interna, el respeto de las normas de fabricación y la representación del oficio ante las autoridades judiciales ciudadanas. En resumen, se trataría de una iniciativa real, comparable a la que, en el mismo periodo, tomaba Luis IX en Francia cuando le pidió a Étienne Boileau, preboste de París, que pusiera por escrito los estatutos de los oficios de la capital.

Así pues, surge una variedad de momentos y de situaciones, pero, cuando nos encontramos frente a la ausencia de gremios, no siempre se puede teorizar una prohibición derivada de la voluntad de control de la autoridad real, que de todas formas intervendrá de manera contundente para limitar las pretensiones de autodeterminación –especialmente en materia de precios y salarios– en periodos difíciles como el que siguió a la Peste Negra. También hay que recordar, por ejemplo, la modesta importancia de la organización productiva castellana, que define unos pocos y débiles oficios, poco jerarquizados y fácilmente –diría casi naturalmente– destinados a estar sujetos a la autoridad pública. Pero, para limitarnos de nuevo al mundo de la construcción y, una vez más, al caso excepcional de Sevilla, hay que destacar cómo de hecho en esta ciudad aparecen unas tempranas jerarquías profesionales que no se encuentran, por ejemplo, en Murcia, donde la ordenación jerárquica de los oficios aparecería, en primer lugar, en la industria textil y, luego, más tarde respecto a otras ciudades europeas, también en los oficios de la construcción. Sólo entonces, a partir de dos grupos poco precisos (maestros y obreros no cualificados llamados peones, jornaleros, mozos a los que se añaden los aprendices) se definirán de forma estable los tres niveles de aprendices, oficiales y maestros. Es el momento (y no es una casualidad) en el que aparecen las ordenanzas gremiales que imponen dicha jerarquización, y en el que, por primera vez en Castilla, se exige incluso un examen para acceder al ejercicio de la carpintería (1394). Sin duda, todo esto da una autoridad creciente a los jurados de los oficios, a quienes les corresponde conceder las autorizaciones para practicar o no ciertas actividades. Unas sugestivas analogías con la situación ibérica son las que presenta el sur de Italia, donde los gremios estuvieron siempre bajo el control real, bastante cauto a la hora de delegar, mediante el reconocimiento de unas significativas autonomías, el control de la economía ciudadana, por lo demás no especialmente fuerte en muchos casos. La organización estatal centralizada retrasó decididamente su nacimiento (aparecieron sólo en la primera mitad del siglo XIV)[37] y el asociacionismo artesano del reino mantuvo un constante carácter religioso, desarrollando unas finalidades prioritarias de ayuda mutua.

En el norte de Europa, casi como una prolongación de la situación altomedieval caracterizada por una gran movilidad, más que de taller y de gremio se habla de «logia», una organización creada ex profeso para la cantería. Los artesanos que formaban parte de ella estaban regulados por normas, de algún modo destinadas a contraponerse a las gremiales, hasta tal punto capaces de crear unos lazos estables de camaradería y fraternidad como para que en Inglaterra, durante el siglo XV, se pudiera pensar en unos encuentros sistemáticos y periódicos de los miembros de dichas organizaciones. Lo mismo ocurría en Alemania: en una asamblea que tuvo lugar en Ratisbona en 1459, todos

[37] D. Balestracci, «Corporazioni e confraternite», en S. Collodo y G. Pinto (eds.), *La società medievale*, Bolonia, 1999, pp. 291-315, en particular p. 305.

los maestros de obras de todas las logias presentes en el Imperio (cuatro jurisdicciones separadas surgidas en el siglo XIII con predominio de la de Estrasburgo) proponían la unificación y la codificación de todas las costumbres existentes. Aunque no se llegó jamás a una ordenación centralizada, estas situaciones manifiestan la voluntad de oponerse a la formación de un régimen gremial localista que, entre otras cosas, incluso para las modestas dimensiones de muchas ciudades del norte de Europa, hallaba dificultades para imponerse: en Londres entre 1350 y 1375 sólo apareció una asociación de albañiles, que fue incluida en la lista de asociaciones de la City no antes de 1481.

La situación francesa en ciertos aspectos recuerda, como ya hemos dicho, a la castellana. En el *Libro de los oficios de París* de Étienne Boileau (estamos a mitad del siglo XIII), entre el centenar de actividades, predominantemente comerciales, aparecía también una sección de albañiles, canteros y yeseros, en la que se podría adivinar el preludio de un gremio. Si en alguna ocasión los estatutos recopilados en ese momento fueron redactados a partir de las declaraciones de los representantes de los distintos oficios y a veces incluso en presencia de maestros y oficiales, resulta particular el caso del sector de la construcción. El estatuto de los carpinteros de obra, basado en las declaraciones de Foulques du Temple, describe una realidad muy compleja sometida a este carpintero del rey que tenía pleno control sobre todos los oficios de ensambladura y carpintería, y lo mismo ocurre en la albañilería, para la cual –significativamente– se contempla que el título de maestro sea asignado por el rey ad persónam. Los estatutos de estos artesanos, contrariamente a las normas relativas a otros oficios, prestan escasa atención a la vida interna, y ello es un signo inequívoco de poca autonomía, es decir, de un gran control de la autoridad real, que continuará a lo largo de todo el siglo XIV. Es impensable, en este caso, relacionar dicha debilidad corporativa con las pequeñas dimensiones de la ciudad. A principios del siglo XIV, las personas empleadas en el sector de la construcción en París debían de ser unas cuatrocientas. Asimismo, hay que tener en cuenta que entonces la actividad predominante era la de la normal manutención y reparación; las obras importantes ya no eran tan frecuentes y el patronazgo era vario y fragmentado, así como varia y fragmentada era la condición económica y social de los trabajadores, que difícilmente podían identificarse en unos igualitarios intereses gremiales. Con la progresiva consolidación de la organización gremial apareció la protección real de los intereses de quien se ha ganado, en el sector, una posición eminente sobre la totalidad de los talleres y que quiere defender dicha posición.

Sólo con el desarrollo de los centros urbanos en Francia se difundieron, al final de la Edad Media, los gremios; por supuesto con aprobación superior, como había adelantado el caso de París. Éstos no reflejaban un proceso de adaptación sistemática bajo el control real y tampoco eran la manifestación de un fenómeno espontáneo solidario y unánime. Más bien se trataba de iniciativas concretas para fijar unas reglas monopolistas a nivel local, como, por otro lado, demuestran la gran resistencia y la hostilidad procedentes de la generalidad de los trabajadores, quienes, durante el siglo XVI, se organizarán también en cofradías, a veces separadas y a veces unidas a las artes, para limitar de alguna forma los consolidados derechos de los maestros. De estas asociaciones *(compagnonnages)*, nacidas localmente pero luego unidas íntimamente entre ellas a partir de los desplazamientos de los afiliados en busca de trabajo, se desarrollará la red

de la masonería[38]. Es el aumento del número de oficiales, con un incierto y fluctuante destino laboral, y de los jornaleros, aún más precarios, lo que favorecerá el crecimiento de dichas organizaciones, las cuales, cuanto más excluidas del ámbito local, más proyectadas estaban hacia una dimensión internacional. Estas asociaciones, en cierto modo paralelas a los gremios, también contemplan, a imitación de los últimos, unas obligaciones dirigidas a fortalecer los lazos de solidaridad: en el momento de la inscripción, el nuevo miembro era invitado a ofrecer banquetes o bebidas, o a ingresar las primeras retribuciones para los compañeros albañiles; quien entra a formar parte de las mismas no puede librarse de pasar las veladas en compañía, en las tabernas o sencillamente en la calle[39].

Se trata, por tanto, de un proceso que lleva a la progresiva transformación de las jerarquías en claras distinciones «de clase»: la cofradía de los albañiles de París tiene su sede en la iglesia de Saint-Julien-le-Pauvre, la de los oficiales se reúne en Saint-Denis-de-la-Châtre y los simples jornaleros se agolpan a diario en la plaza *de Gréve*, que hasta finales del siglo XVIII será el punto de concentración y de reclutamiento de los trabajadores de la construcción y de los trabajadores no cualificados. Las fuentes nos informan de cómo se extendieron los vínculos de solidaridad entre quienes no eran maestros (y socios) del gremio: los carpinteros que dependían de París pasaban juntos mucho de su tiempo libre y solían bañarse en comunidad, mientras que los de Orleans se entregaban a menudo a ruidosas aventuras nocturnas (siglo XV)[40]. Eran unas organizaciones con unos vínculos tan fuertes que podían condicionar, a veces de manera no carente de importancia, las situaciones locales. El caso inglés, por ejemplo, induce a pensar que los grandes conflictos de interés entre empresarios y obreros tenían el poder de debilitar los gremios de la construcción: en efecto, en Londres el gremio de albañiles, que representaba los intereses exclusivos de los empresarios, era todavía sumamente débil en el siglo XV[41].

La distinta organización de la ciudad y el predominio del aparato de las cofradías habían impedido que las asociaciones artesanales del centro de Europa se consumaran rápidamente en la dialéctica social y política. Sólo en los siglos XIV y XV se dictaron unas reglas públicas[42], cuando la crisis del gran comercio y de las viejas clases dirigentes implicadas en el mismo (compuestas por propietarios de bienes inmuebles en muchas ciudades de Alemania o por mercaderes en las flamencas) garantizó a los gremios

---

[38] J. Gimpel, «La liberté de travail et l'organisation des professions du bâtument à l'époque des grandes constructions gothiques», *Revue d'histoire économique et sociale* XXXIV (1956), pp. 303-314; E. Coornaert, *Les Corporations en France avant 1789*, París, 1968, pp. 227-233; R. A. Goldthwaite, *Building of Renaissance Florence A social and Economic History*, Baltimore-Londres, 1980.

[39] B. Geremek, *Najemna sila robocza w rzemiosle Paryza 13.-15. wiek*, Varsovia, 1962 [ed. ital.: *Salariati e artigiani nella Parigi medievale. Secoli XIII- XV*, Florencia, 1975, pp. 95 y 168 (n. 40)].

[40] *Ibid.*, pp. 94, 167 (n. 35), 105 y 167 (nn. 30-31).

[41] S. L. Thrupp, «The Guilds», cit.

[42] Los metalisteros de Fráncfort hacen juntos su juramento en 1402, pero no se preocupan de registrarlo hasta 1417; lo consideran, por tanto, como algo limitado a la esfera de las relaciones recíprocas entre trabajadores: cfr. G. Rosser, «Crafts, Guilds and the Negotiation of Work in the Medieval Town», *Past and Present* 154 (1997), pp. 3-31, en particular 12-13.

la posibilidad de entrar a formar parte de los gobiernos ciudadanos[43]. No en todas partes fue así: en las ciudades con un fuerte predominio mercantil (las de la Hansa) y aristocrático (Núremberg), los gremios artesanales no lo consiguieron, pero en muchas otras (el caso de Colonia es emblemático) a finales del siglo XIV obtuvieron la mayoría de los escaños en los consejos y el control de las principales magistraturas[44].

Diferencias aparte, los gremios generalmente sirven para contener las pretensiones de los simples trabajadores, a los que se prohibía cualquier forma de asociacionismo (por todas partes durante la segunda mitad del siglo XIV, también a causa del descenso demográfico, asistimos a un progresivo aumento de las retribuciones de los asalariados), favoreciendo el desarrollo de las necesidades productivas y la lógica del capital. No es una casualidad que en el siglo XIV se difundieran las escrituras contables y los relojes. Ya a mediados de dicha centuria aparece en la fábrica de San Pedro la campana que llamaba a los talleres *ad laborandum*. En seguida se generalizó una precisa medición del tiempo laboral. Tres pausas (una por la mañana, una –la más larga– para el almuerzo, una por la tarde) dividían la jornada laboral de ocho o nueve horas (en Italia) o más (en París). Con estas garantías más seguras se produce un relanzamiento del sector. En Brujas, donde los gremios aparecen en el siglo XIV, entre este y el siglo XV se ponen en marcha una serie de grandes obras públicas y con este motivo surgen grandes concentraciones de intereses: sólo dos albañiles se aseguran el 80 por 100 de las obras y sólo cuatro carpinteros de obra se aseguran el 85 por 100 de las obras. Estos personajes no podían adquirir las materias primas, como el sistema de contratación contemplaba, pero a veces prestaban dinero al municipio como ayuda de costa. Se trataba de una auténtica elite empresarial que creció gracias al gremio y a las jerarquías que éste impuso, fortaleciendo los lazos entre los vértices corporativos, las dependencias municipales de obras públicas *(stede meesters)* y los regidores, y que, al final, estableció las normas salariales: los maestros reciben el doble de las retribuciones de los oficiales y el cuádruple de las de los aprendices. Además, las lógicas de racionalización y de salvaguarda de los intereses no se limitan al interior del gremio, sino que se extienden incluso a las relaciones entre los gremios[45].

La formación del monopolio corporativo local conllevaba, por tanto, unos beneficios para los maestros gremiales y un empeoramiento de las condiciones para quien se

---

[43] En las ciudades más desarrolladas industrialmente (es el caso de Flandes, donde ya a finales del siglo XIII está documentado un animado activismo de los gremios), se creó un fuerte contraste entre «artes mayores» y «artes menores» (por usar una terminología italiana) y entre especialidades diferentes contenidas hasta ese momento a la fuerza en el mismo gremio; este proceso caracterizó sobre todo la actividad textil (Gante), coincidiendo con la situación italiana (sólo tenemos que recordar Florencia y la revuelta de los *ciompi* de 1378). Sobre el papel político y civil de las artes flamencas, véase M. Boone, «Les métiers dans les villes flamandes au bas moyen âge (XIVe- XVIe siècles)», en P. Lambrechts y J.-P. Sosson (eds.), *Les métiers au moyen âge*, cit., pp. 1-22, en particular p. 19.

[44] G. Chittolini, «La città europea tra Medioevo e Rinascimento», en P. Rossi (ed.), *Modelli di città. Strutture e funzioni politiche*, Turín, 1987, pp. 371-393, en particular pp. 386-387.

[45] En Ulm, la fuerza persistente de los mercaderes consigue crear unas fracturas entre los sectores productivos afines; los escultores de tallas y los pintores dependen, en el siglo XV, de los mercaderes y están separados de los carpinteros, quienes, como todos los demás usuarios del martillo de madera, pertenecían a la asociación de los carpinteros de obra: cfr. M. Baxandall, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, New Haven, 1982.

había quedado fuera de juego. El aumento de operarios asalariados, con preparación técnica, era el que permitía el funcionamiento de la gran cantería, que tenía unas exigencias muy particulares, de plazos, de competencias, de apoyos financieros. En el caso de la construcción de los palacios pontificios de Aviñón, encontramos, en el siglo XIV, a unos *magistri operum* con unas tareas bien diferenciadas y relacionadas con las diferentes especialidades y con la definición de los distintos proyectos constructivos. Y encontramos también una limitación progresiva del papel del maestro de obras a favor de la intervención cada vez más incisiva de los camareros en la organización de las obras[46]. Se llevaban a cabo unos gastos ingentes (más del 50 por 100 del total) en la adquisición de materiales, ya que los transportes triplicaban a veces el coste de las materias primas. En esta situación, los albañiles, los carpinteros de obra, los canteros, los peones comunes respondían a las «costumbres locales», a las exigencias diarias, a las necesidades económicas, más que a las normas de unos eventuales estatutos gremiales. En definitiva, en la cantería de una construcción, y lo demuestra también la situación milanesa durante el siglo XIV, la organización «clásica» gremial encuentra más bien poco espacio[47]. El maestro, el oficial, el aprendiz –categorías típicas de la pequeña empresa artesana– no aparecen por ningún sitio. Encontramos sólo a los maestros y a los peones no encuadrados en una organización profesional[48]. Al final, todo esto significa, a nivel general, una escasa capacidad de las artes de la construcción para determinar la «política económica» del sector y un papel prioritario del capital incluso a la hora de configurar a los personajes y los papeles en la dirección de la cantería.

Los artesanos entre trabajo y política

Pero volvamos a Italia y a los gremios italianos, que muestran, en el contexto europeo, una evolución bastante peculiar. Ante todo, revelan una gran precocidad, que hay que relacionar con el excepcional desarrollo de las ciudades del centro-norte pero aún más con el gran experimentalismo de las instituciones municipales. Los testimonios de cofradías de base profesional (siglo XII) dejan rápidamente paso a unas formaciones de carácter decididamente laico, integradas en un animado contexto político en evolución del que serán muy pronto protagonistas[49]. En el amplio panorama de las fuentes escritas del siglo XIII, sus estatutos, sus matrículas, así como la legislación ciudadana, documentan un alto nivel de autoconciencia y de autodeterminación. Aquí no podemos explicar las etapas de este hecho y sus significativas variantes en los diferentes contextos ciudadanos. La variada composición social de los centros urbanos en el centro-norte de Italia, con una situación de extrema fragmentación de los poderes territoriales y en ausen-

[46] A. Cortonesi, «Maestranze e cantieri edili nell'Europa tardo-medieval», *Studi storici* XXIV (1983), p. 266.

[47] Véase Ph. Braunstein, «Il cantiere del Duomo di Milano alla fine del XIV secolo: lo spazio, gli uomini e l'opera», en J.-C. Maire Vigueur y A. Paravicini Bagliani (eds.), *Ars et Ratio*, cit., pp. 147-164.

[48] A. Cortonesi, «Maestranze e cantieri», cit., pp. 272-273. Para algunos aspectos de la situación romana, véase I. Ait, «Salariato e gerarchie del lavoro nell'edilizia pubblica romana del XV secolo», *Rivista storica del Lazio* IV (1996), pp. 101-130.

[49] D. Degrassi, *L'economia artigiana nell'Italia medievale*, Roma, 1996, pp. 125 y ss.

cia de unas sólidas formas de coordinación política, hizo que los intereses de los grupos estuvieran representados directamente en la escena político-institucional ciudadana dentro de unas estructuras constitucionales de inestable equilibrio. En este marco tan agitado, las clases mercantiles y artesanales, así como las aristocrático-señoriales, encuentran en el sistema de asociaciones los medios necesarios para conseguir alianzas, representaciones, acuerdos y oposiciones, en un juego en el que, evidentemente, la ventajosa gestión de las posibilidades económicas representa un medio y un objetivo en absoluto secundarios. Esta situación, por un lado, determina una temprana consolidación de las organizaciones gremiales, mientras que, por otro, debido a la variabilidad y a la pluralidad de elecciones posibles, no permite –si no es con problemas y mucha precariedad– una firme unión de los grupos sociales que las componen. Las diferencias de intereses económicos y políticos entre las clases mercantiles y las clases artesanales y el progresivo acercamiento de las clases mercantiles a las nobles –por ejemplo– anularon la posibilidad de una plena y segura identificación entre movimiento gremial y ciudad. Esta última será poco más que el conjunto de los grupos productivos que le dan vida, y el final de los regímenes populares de la Baja Edad Media, con la consiguiente afirmación de los regímenes señoriales, es la prueba de ello. La naturaleza política del gremio italiano ofrece otra diferencia respecto al contexto europeo: me refiero a la exclusión sistemática de las mujeres, no del trabajo –ni siquiera del de la construcción, en el que participan incluso con tareas duras y con retribuciones inferiores respecto a los hombres– sino de la titularidad de la empresa y, por tanto, de la organización gremial[50]. Fuera de Italia la situación es muy diferente y el desarrollo urbano, más tardío, se encuadra de manera orgánica (como ya hemos visto) dentro de unas instituciones de poder que están por encima de la ciudad y de los intereses que en la misma se mueven. Aquí los gremios, precisamente porque están dotados de menor autonomía y porque representan unos intereses más limitados, podrán aspirar a administrar (si bien tardíamente) la economía –y la política– urbana. La precocidad italiana es, por tanto, un elemento de freno y de retraso: afectados en primera persona por la inestabilidad del juego político, los gremios verán debilitarse progresivamente su autonomía política y económica.

Esta autonomía económica en realidad tendría que ser examinada en su totalidad. El sistema gremial italiano, organizado con un doble objetivo (social y político), no dejó, sin duda, de influir en los aspectos económicos y técnico-organizativos, pero no sabemos bien cuánto. Debemos desconfiar de las interpretaciones demasiado rígidas, sugeridas por el dictado de las fuentes estatutarias, que son las fuentes privilegiadas para la historia de los gremios, porque es imprescindible comprobar siempre la correspondencia entre normas y prácticas. Sin embargo, creo que en Italia los espacios dejados a los gremios (la posibilidad de gobernar la economía y las disposiciones laborales de cada uno de los sectores de producción) son menos consistentes de lo que normalmente se cree; o se redujeron consistentemente, una vez terminada su meteórica y precoz –además de fluida– participación política. El predominio de los gremios mercantiles o la

[50] R. Greci, «Donne e corporazioni: la fluidità di un rapporto», en A. Groppi (ed.), *Il lavoro delle donne*, Bari, 1996, pp. 71-91. También a los judíos se les impedía el acceso a los gremios: véase A. Epstein, *Wage Labor and Guilds in Medieval Europe*, Chapel Hill-Londres, 1991, p. 169.

aparición de unos organismos creados para coordinar y subordinar todo el sistema gremial (las *mercanzie* [tribunales mercantiles] del siglo XIV) lo demuestran. En cuanto al sector de la construcción, no es raro tropezar con estatutos ciudadanos que de alguna forma se superponen –ya en el siglo XIII– a competencias que estaríamos llevados a creer propias del arte: fijación de los costes de las materias primas, de la mano de obra, de la calidad de los materiales, etcétera.

La inestabilidad de la situación social y política de las ciudades italianas y la fuerza de los intereses y de los grupos que los representan no permiten a las artes conquistar una posición sólida en el variado panorama de los poderes urbanos, respecto a los cuales los gremios presentan, sobre todo, orientaciones diferenciadas. El intento constante de los grupos dirigentes, grandes propietarios de inmuebles, fue obviamente el de mantener bajos los costes de las actividades constructivas (construcción y mantenimiento), limitando la fuerza del asociacionismo profesional. Los Este lo habían entendido muy bien cuando, ya a finales del siglo XIII, suprimieron todos los gremios de Ferrara y, en general, lo entendieron muy bien los poderes señoriales y principescos de la última Edad Media, cuando el asociacionismo profesional recuperó su carácter de cofradía, especialmente el relativo a la construcción: lo demuestran la equivalencia completa entre cofradía y gremio en el *arte* de los albañiles durante el siglo XV en Módena o la cofradía que, en el mismo siglo, comprendía a todos los trabajadores de la construcción en Lucca[51]. Los conflictos internos del sistema gremial, el deseo de control del poder político y los intereses sociales antagónicos habían debilitado hasta tal punto la organización gremial, que ya no se temía como sujeto político, como para limitar también su capacidad para influir en la organización económica. En ciertos casos, se suprimieron algunas asociaciones de artesanos dedicados a la elaboración del material de base (tejeros, empedradores y caleros); en otros, se prohibió a los artesanos que «tuvieran parlamentos». Realmente parece como si los artesanos de la construcción, después de haber participado en la experiencia política garantizada por el sistema gremial, hubieran sido obligados a reducirse de nuevo a la primitiva y genérica dimensión de solidaridad obrera.

Pero, para conocer el curso y los resultados del proceso que hemos descrito someramente, es oportuno ver el gremio en su sistema interno. Italia ofrece un panorama privilegiado, porque los gremios de artes y oficios nos han dejado un patrimonio de testimonios excepcional. No hablo sólo de rastros dejados por la copiosa documentación notarial, sino también de fuentes directas: estatutos (es decir, recopilaciones de normas que regulaban la vida de la asociación) y matrículas (es decir, las listas de los inscritos en el gremio). En el panorama italiano, uno de los mejores observatorios es la ciudad de Bolonia, que tuvo un sistema gremial precoz, complejo, protagonista de una evolución política en sentido popular que incluso anticipó la florentina. Pero Bolonia es un punto de observación pertinente también porque, entre finales del siglo XII y comienzos del XIV, es decir, en un periodo que abarca cerca de ciento cincuenta años, se desarrollaron de manera consistente, gracias a una hábil gestión del suelo municipal, al considerable crecimiento demográfico y a los procesos de parcelación de varios terrenos eclesiásticos, tanto la construcción pública (murallas, palacios, canalizaciones, áreas comerciales) como la construcción privada.

---

[51] R. A. Goldthwaite, *Building of Renaissance Florence*, cit., pp. 350, 352 y 354-355.

Todo ello nos lo demuestra el número de inscritos en el gremio de albañiles boloñeses, que, en 1272, contaba con cerca de trescientos veinte nombres (fig. 2). Por la matrícula sabemos también que los albañiles vivían en su mayoría en los barrios occidentales y meridionales de la ciudad (los que tenían una mayor presencia artesana), que normalmente eran de origen ciudadano (sólo una cuarta parte proviene de la comarca, sobre todo de la colina o, menos frecuentemente, de regiones más lejanas como Lombardía, Emilia, la zona de Pistoia) y que, en su gran mayoría, estaban unidos por estrechos vínculos familiares.

Un número tan grande de personas dedicadas al oficio más específico del sector de la construcción plantea el problema de quiénes eran en realidad estos albañiles. Si nos fijamos, podemos observar que, si hasta 1248 una única sociedad comprendía a los albañiles y a los carpinteros (se llamaba expresamente «societas magistrorum muri et lignaminis»), hacia 1257 se produjo una división que llevó al nacimiento de dos gremios distintos. Fue una división traumática, o por lo menos es lo que se intuye de una disposición algo posterior a este hecho (1263), que prohibía al carpintero trabajar en una obra en la que estuviera ocupado un albañil. No tenemos más datos; lo que está claro es que, desde esa fecha, los estatutos y las matrículas de las asociaciones fueron distintos, a pesar de que en los estatutos de unos y otros se conservaran, como prueba de un origen común, algunas disposiciones idénticas en materia asistencial y religiosa. Esta estructuración anticipa un proceso documentado en otras ciudades, aunque en Piacenza, Perugia y Viterbo siguieron existiendo los gremios de los llamados maestros de la piedra y la madera. Unas escisiones parecidas se produjeron de hecho en Parma (1424), Siena (1441), Pisa (1477), Roma (1539), Brescia (1566) y Milán (1568), donde no eliminaron totalmente los vínculos originales: a veces los estatutos imponían la doble afiliación para poder garantizar un clima de provechosa colaboración en las obras[52].

Figura 2. Jacopo da Roseto, relicario de san Petronio. Escudo de los albañiles. Esmalte translúcido, 1383.

[52] *Ibid.*, p. 352.

Volviendo a Bolonia, no podemos dejar de observar que, después de la separación de los carpinteros, el gremio de los albañiles, muy numerosos todavía a finales del siglo XIII (343 en 1274 y 302 en 1294)[53], comprendía en su interior muchas especialidades afines: canteros, tejeros, alfareros y enjalbegadores. El proceso de desintegración, por tanto, se había detenido. Pero este complejo sistema, documentado a lo largo del siglo, no debía de ser fácil de administrar: las dimensiones del gremio hacen suponer unos roces frecuentes entre los intereses de los diferentes subsectores, que, de hecho, consiguieron obtener una identidad propia como *membri* del gremio mayor, con posibilidad de reunirse y de decidir sobre asuntos específicos. Por otro lado, es normal que en el *arte* de la ciudad conviviesen todas las especialidades «menores» (instaladores, montadores, albañiles propiamente dichos, encargados de elaborar los cimientos, yeseros, canteros, carpinteros de obra, tejeros...). La existencia de unos gremios altamente especializados dependía casi únicamente de la peculiaridad de las realidades locales. La presencia de canteras de piedra en la zona, por ejemplo, podía favorecer la aparición de un gremio de canteros, como ocurrió en Venecia, Génova o Roma pero no en Mantua, Módena, Bolonia, ciudades en las que no había piedra. Y también la existencia de gremios de tejeros parece depender del proceso de extensión de la autoridad ciudadana en la comarca, donde normalmente se encontraban los hornos de ladrillos: en Modena, Ferrara, Parma y Mantua, ciudades en las que también predominaba el uso del ladrillo (fig. 3), estos oficios se practicaron sólo muy a finales de la Edad Media. Los constructores de tejados siguen constituyendo una

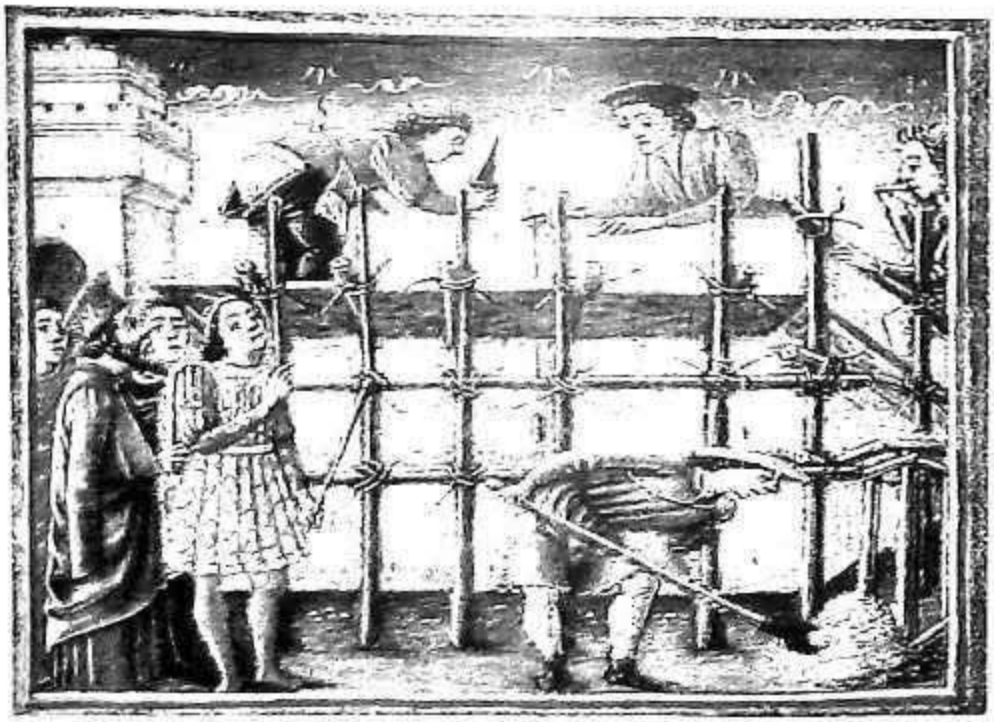


Figura 3 Giorgio d'Alemagna, *Biblia de Borso d'Este*. El rey Arfaxad construye Ecbatana. Miniatura sobre pergamino, 1458-1460.

[53] A. I. Pini, «Problemi demografici bolognesi del Duecento», *Atti e Memorie della Deputazione di Storia patria per le Province di Romagna* XVI-XVII (1969), pp. 147-222

sencilla parte del engranaje del oficio *(membro)* en Bolonia y Mantua, mientras que en Verona tienen el privilegio de poderse asociar como gremio en el siglo XV[54]. En Venecia este proceso de especialización se llevó al máximo: en efecto, en la ciudad encontramos a albañiles, canteros, carpinteros de armar, tejeros, caleros, areneros, instaladores de ventanas y de pavimentos y decoradores de varias clases. En este caso, la fragmentación, sin duda favorecida por el elevado número de trabajadores presentes en la ciudad, estaba relacionada con la escasa autonomía de las asociaciones profesionales, que favorecía la división, impedía las estrategias hegemónicas entre las diferentes especialidades y dejaba al final gran libertad a los comitentes[55].

En muchas ciudades italianas se observa también el peso de la tradición altomedieval, caracterizada por los desplazamientos de talleres de la construcción procedentes sobre todo de Lombardía. No siempre el origen común daba lugar a unas formas organizadas de asociación, pero constituía, sin duda, una sólida base, como demuestra, en un periodo de crecimiento del asociacionismo debido al impulso «popular» de la política municipal, la «compañía de los lombardos» de Bolonia, que, a finales del siglo XIII, se caracterizaba por su naturaleza marcadamente (aunque de modo variado) artesanal[56]. Todavía en algunas ciudades de la última Edad Media el arte de los albañiles era llamado «de los lombardos» (Viterbo, siglo XV), y en Siena, en el gremio de los canteros, los lombardos gozaban de una especie de autonomía, como demuestra la existencia de un tesorero propio (1473). Que se trataba de una indicación real de origen y no sólo de una alusión a un oficio «original de Lombardía» lo demuestran los testimonios de los albañiles de Siena a principios del siglo XVI, que se quejaban del exceso de poder que estos lombardos tenían allí y de su costumbre de enviar a los lugares de origen el dinero ganado ejerciendo el oficio en Toscana. Emblemático es el caso de Génova, donde del siglo XII al XVI la minoría de los maestros de Antelamo (llamados así por la localidad lacustre de origen) formó el núcleo de una verdadera organización gremial[57]. Estos canteros, en la Génova de principios del siglo XVI, obedecían a unos cónsules propios, distintos de los que gobernaban en el gremio local de los albañiles, al que, sin embargo, pertenecían. Una fuerte identidad análoga es la que mantenían los socios «forasteros» de las cofradías de Lucca y de Roma.

La peculiaridad de las situaciones locales hacía que fuera difícil que en una única ciudad, en el momento de la apertura de una fábrica, se pudieran encontrar todas las especialidades indispensables para la ejecución de una obra. Por consiguiente, no desaparecieron nunca completamente, junto a las fuerzas locales organizadas en gremios, las formas de movilidad de los talleres. Todo ello debió de suponer un motivo de debilidad para los gremios de la construcción, que jamás consiguieron monopolizar completamente la actividad de las obras o que estuvieron sometidos a tensiones derivadas del juego de fuerzas

---

[54] R. A. Goldthwaite, *Building of Renaissance Florence*, cit., p. 352.

[55] El estatuto (capitular) del *ars muratorum* de 1271 habla de la posibilidad de contratar talleres de fuera de la ciudad o *forinseci* (incluso pagando una cuota al oficio) y de la libertad de despido sin aludir a vínculos contractuales o a mediaciones corporativas; cfr. G. Monticolo (ed.), *I capitolari delle Arti veneziane sottoposte alla Giustizia e poi alla Giustizia Vecchia dalle origini al MCCCXXX*, 3 vols., Roma, 1896-1914, vol. II, pp. 205 y 286.

[56] R. Greci, «La compagnia dei Lombardi di Bologna (secoli XI-XIV)», en AA. VV., *La compagnia dei Lombardi in Bologna. Contributi per una storia di otto secoli*, Bolonia, 1992, pp. 13-36.

[57] G. de Francovich, *Benedetto Antelami architetto e scultore e l'arte del suo tempo*, Milán-Florencia, 1952.

que se creaba entre los intereses del patronazgo y los intereses artesanales, arbitrados de distinta forma por el poder presente en la ciudad. Junto a estos problemas, también tenemos que recordar que el gremio tendió a convertirse, a partir de una normativa concreta, en el lugar designado para la formación profesional. También en este caso la conexión entre fines profesionales y fines políticos fue grande: era esta conexión, y el sistema de cooptación que la misma ocasionó, la que determinaba la posibilidad para los jóvenes de alcanzar la autonomía profesional y de formar parte del oficio con pleno derecho.

El problema del aprendizaje y de su reglamentación es fundamental en la evolución del asociacionismo profesional. Analizando las características de esta institución, podemos conocer las tendencias del gremio, el proceso económico general, las reacciones de las fuerzas productivas de ese momento[58]. En los estatutos del gremio boloñés, tan bien documentado, la cuestión del aprendizaje estaba contemplada con precisión. El aspirante, procedente de la ciudad o de la comarca, debía ser de condición libre, tener doce años y comprometerse a cumplir un periodo de aprendizaje de dos años. Hablo de un compromiso formal, ya que la relación entre aprendiz y maestro debía estar definida obligatoriamente por un acta notarial que establecía las obligaciones de las partes: por un lado, el padre que dejaba en el taller al joven y que prometía al maestro pan y capones, además de 20 monedas boloñesas; por el otro, el maestro, que prometía tener en su casa al muchacho, instruirlo en el oficio y no someterlo a castigos corporales. La norma relativa a la duración del aprendizaje casa perfectamente con la norma que fijaba en los catorce años la edad mínima para entrar a formar parte del número de socios; en efecto, después de dos años de aprendizaje, el joven podía ingresar en el gremio y, para que esto sucediera, el maestro estaba obligado a exigirle una garantía idónea. También en los oficios parisinos regían unas normas similares: el joven se mudaba a la casa del artesano, comía con él y éste lo vestía; cuando se equivocaba, el maestro lo sometía a castigos corporales. La relación entre los dos era tan estrecha que excluía cualquier otro tipo de compromiso por parte del joven; uno de los motivos de rescisión del contrato, por ejemplo, era el matrimonio del aprendiz[59].

Estamos en un periodo, a mediados del siglo XIII, en el que no parecen existir grandes limitaciones para el ingreso *pleno iure* del joven artesano en el gremio con el título de maestro. Y esto lo puede explicar fácilmente la enorme necesidad de mano de obra en una ciudad inmersa en un proceso de fuerte crecimiento urbanístico. En aquel periodo también se acogía en el oficio a los forasteros o a personas que no habían realizado las prácticas canónicas, si bien en dichos casos las tasas para la inscripción aumentaban sensiblemente. Estas normas fueron cambiando de forma progresiva, en consonancia con el empeoramiento de la situación económica de la ciudad y también con la transformación del papel político de las *arti* en la realidad municipal de la última Edad Media. Ya en 1254 se quiso que los contratos de aprendizaje fueran redactados exclusivamente por el escribano del oficio, manifestando con ello una voluntad de control total sobre esta delicada etapa de iniciación y cooptación. Más tarde, en un segundo momento, se modificaron las normas en materia de aprendizaje: se aumentó el número de años previstos para las prác-

---

[58] R. Greci, *Corporazioni e mondo del lavoro nell'Italia padana medievale*, Bolonia, 1988, cap. V, pp. 157 y ss.

[59] B. Geremek, *Najemna sila robocza*, cit., p. 43.

ticas, se impidió a los maestros que tuvieran en el taller a más de un aprendiz, se favorecieron las inscripciones al oficio de los hijos y los parientes de los socios con una marcada tendencia (demostrada por las matrículas) a la transmisión hereditaria de la profesión. El diario de un albañil boloñés del siglo XV, Gaspare Nadi, describe bien lo duro que era para un joven sin ascendencia el camino para alcanzar los niveles altos de la asociación, que garantizaban las ocasiones de trabajo privilegiadas. Nadi los alcanzó, pero sólo después de una carrera «exterior» (toscana) facilitada sobre todo por el matrimonio con la hija de un artesano del gremio[60]. Estamos ante unas tendencias peligrosas para el desarrollo sano del arte, como se vio en el momento de la crisis definitiva del sistema (siglo XVIII). Ciertas estrategias tutelaban al artesano-socio dosificando y tasando la mano de obra y los accesos al oficio; pero, al mismo tiempo, corrían el riesgo de esclerotizar el espíritu emprendedor y la sensibilidad hacia la innovación. Por todos estos motivos, la reglamentación del aprendizaje variaba de ciudad en ciudad, sin reflejar las exigencias técnicas reales, sino la necesidad absolutamente local de filtrar los accesos a la asociación. Además, en algunas de estas ciudades –pero no en Florencia ni en Venecia–, entre el aprendizaje y el ingreso en el gremio como maestro de pleno derecho era obligatorio permanecer un periodo (al menos un año) trabajando como jornalero[61].

Se trataba de una tendencia extendida. También en París, ante las dificultades y la crisis, entre los siglo XIV y XV el gremio comenzó a cerrarse en sí mismo, privilegiando a los hijos y a los parientes de los socios, aumentando el periodo de prácticas y las tasas de ingreso, imponiendo a los aprendices que hubieran terminado el aprendizaje una prueba final, la obra maestra. Al prolongar el periodo de aprendizaje, el maestro podía disponer de jóvenes trabajadores cada vez más expertos a los que no tenía que garantizar ningún salario. Es más, cuando contrataban al maestro, el aprendiz lo seguía a las obras, y su retribución, precisamente porque sólo quien había sido declarado idóneo para ejercer el oficio al acabar las prácticas podía aspirar a un salario, se entregaba a su maestro[62]. Pero eran unas disposiciones que las exigencias del mercado podían mitigar. Tenemos luego al grupo de los oficiales, una categoría que, precisamente debido a esta tendencia del gremio a cerrarse, se fue engrosando en el siglo XIV. Estaba formada por quienes, una vez acabado el aprendizaje, no estaban en disposición de poder asegurarse la independencia profesional. Esta categoría estaba reglamentada menos minuciosamente que la de los aprendices. Podían ser contratados a largo plazo (normalmente un año renovable) y entraban en la familia del maestro igual que los aprendices. A veces, el servicio en calidad de oficial precedía a la independencia profesional, pero también los había que, al no conseguir unas relaciones largas y estables de trabajo, no salían de las actividades auxiliares y ocasionales. Luego estaban los trabajadores no cualificados. En la construcción había muchos. En verano, es decir, en la estación más propicia, suponían una parte relevante de la cantería, dedicados normalmente a las fases preliminares (excavación y transporte de tierra). Como revelan los datos de algunas fábricas parisinas (hospicio de Saint-Jacques y convento de los Agustinos), la proporción entre

[60] C. Ricci y A. Bacchi della Lega (eds.), *Diario bolognese di Gaspare Nadi*, Bolonia, 1969.

[61] R. A. Goldthwaite, *Building of Renaissance Florence*, cit., p. 370.

[62] B. Geremek, *Najemna sila robocza*, cit., p. 42.

albañiles y peones se calculaba en un 50 por 100. Unos datos análogos nos los da Inglaterra, ya que, durante las obras para la construcción del castillo de Windsor (1344), los obreros oscilaban, cuando hacía buen tiempo, entre el 38 y el 58 por 100 de toda la mano de obra[63].

Conclusiones

La organización corporativa medieval garantizó, sin duda, al artesano una dimensión civil inédita; al mismo tiempo, lo protegió económicamente, oponiendo la fuerza de la solidaridad a los intereses de los grupos dominantes y controlando las pretensiones de los estratos más bajos de los obreros del sector. Por otro lado, contuvo sus posibilidades empresariales, ya que nunca consiguió subordinar los intereses del patronazgo. En cierta medida, por tanto, no obstaculizó –o incluso favoreció, al definir los papeles individuales y al permitir las relaciones de colaboración y dependencia entre los talleres– un proceso de regulación de la mano de obra destinada a la cada vez más compleja y jerarquizada realidad organizativa de la cantera. Por tanto, se trata de un balance para nada negativo históricamente, lo que de alguna forma favoreció el entusiasmo constructivo de la época renacentista. Sin embargo, la temprana dimensión política de las artes, que no es una parte irrelevante de este escenario, fue una característica exclusiva de la sociedad urbana articulada del centro-norte de Italia.

Fuera de este contexto, el asociacionismo profesional en su conjunto –y los polimorfos gremios de la construcción dentro del mismo– se desarrolló más tarde y conoció una menor apertura y un menor dinamismo, pero, por el contrario, también estuvo menos desgastado por el antagonismo directo de unas fuerzas sociales más sólidas. Sirvió principalmente para defender a los maestros tutelados por la protección de los poderes superiores, pero también originó la aparición y el gradual fortalecimiento de las agrupaciones de trabajadores, contrarias a los privilegios monopolistas de los maestros y, por tanto, de potenciales subversores de los tradicionales intereses gremiales (es el caso de los constructores franceses, que, no obstante, se reflejará sobre todo en la Edad Moderna). En cuanto al retraso, éste se reveló incluso ventajoso porque los gremios, allí donde crecieron coincidiendo con la crisis de las viejas clases dirigentes, pudieron incluso (por ejemplo, en algunas ciudades de Alemania) apoderarse de los gobiernos ciudadanos permitiendo a los elementos artesanales desarrollar sus potencialidades empresariales y asegurarse un éxito más estable y duradero –social, económico y, al final, incluso político– de orientación «burguesa», preanunciada pero precozmente sofocada en Italia por el *revival* aristocrático de la última Edad Media[64].

---

[63] *Ibid.*, p. 58.

[64] Sobre el significado de las transformaciones en las ciudades germánicas de la última Edad Media, véase K. Czok, *Zunftkämpfe, Zunftrevolutionen oder Bürgerkämpfe*, reimpreso en K.-P. Matschke y E. Werner (eds.), *Ideologie und Gesellschaft im hohen und späten Mittelalter*, Berlín, 1988, pp. 245-273. Para una visión más amplia de la relación entre gremios y sociedad, cfr. A. Black, *Guilds and Civil Society in European Thought from the Twelfth Century to the Present*, Londres, 1984.

4

LAS SEDES RELIGIOSAS*

Giuseppe Sergi

Presentación

Lugares privilegiados para valorar patronazgos, finalidades y realizaciones del «construir» medieval son las sedes religiosas. Religiosas, no eclesiásticas, porque con este segundo adjetivo indicaremos solamente los centros episcopales, parroquias y otras iglesias –también menores– en los que se ocupaban de la cura de almas y se administraban los sacramentos. El adjetivo «religiosas», de carácter más general, comprende también las colonias eremíticas, monasterios (abadías cuando tienen un abad, prioratos cuando no lo tienen y dependen de una casa madre lejana), hospicios, hospitales y xenodoquios (las casas de acogida para los forasteros), canónicas y –con la consolidación de los frailes menores– conventos, para llegar, por último, a las sedes de las cofradías: un escenario denso, variado y complejo que no sólo nos proporciona información sobre la administración eclesiástica, sino también sobre la profunda intersección medieval entre sociedad, comunidades de oración y lugares de vida cristiana.

Más que cualquier otro lugar de los siglos anteriores y siguientes al año 1000, las sedes religiosas nos invitan a considerar de dos modos –incluso opuestos pero siempre complementarios– los contextos en los que hay que situar tanto la génesis como el uso de los productos artísticos. Existe el contexto local o regional correspondiente a cada sede específica pero también el amplio y fluido contexto representado por la enorme red de contactos, de intercambios de religiosos y de intelectuales: una red, en definitiva un contexto «amplio», que convierte de forma estable en internacional la circulación de experiencias y modelos que se elaboran y se consolidan en los nudos (los contextos

* He utilizado los términos municipio y municipal en vez de *comune* y comunal –salvo cuando se trata del caso específico italiano–, pues el texto no se limita sólo al contexto italiano. Asimismo, he conservado el término *plebs* (traducido en italiano como *pieve*, que en español sería parroquia), para no confundirlo con el de parroquia en sentido estricto, tal como se entiende en español. *[N. de la T.]*

locales) pero que se difunden, se desarrollan y se transforman a lo largo de los hilos (también muy largos) del conjunto de la *societas Christiana*.

Los primeros siglos de la Edad Media, con la primera fase de la experiencia monástica y con el proceso decisivo de la evangelización, crearon las condiciones para la convivencia activa entre localismo e internacionalidad.

Los monasterios de los primeros siglos medievales

La experiencia monástica llegó desde Oriente cuando aún se encontraba mezclada con la cultura eremítica: «eremitorio» y «cenobio» representaban dos evoluciones de una común búsqueda ascética, en la que estaban presentes tanto el precepto de la *stabilitas* como el de la *peregrinatio*[1].

La estabilidad, la inmovilidad relacionada con las formas más retiradas de vida monástica oriental y de oración, tenía una función caracterizadora de los lugares: los de asentamiento monástico se convertían en sagrados, o se teñían de sentido cristiano cuando había una continuidad respecto a anteriores lugares de culto, mediante esos procesos de sincretismo religioso que, incluso después de algunos duros contrastes, tendían a conservar el paisaje de la oración en los primeros siglos medievales[2].

La movilidad estaba relacionada con la idea de peregrinación penitencial más que con la de peregrinación votiva: un diferente modo monástico de buscar el encuentro con Dios pero también un modo para participar activamente en el proceso de evangelización. En este caso, la vida monástica no buscaba ni practicaba la separación del mundo o, mejor dicho, la practicaba de forma intermitente. Pero no se trataba solamente de la difusión del mensaje cristiano, sino también de una convencida exportación del modelo de vida cenobítica. Así se explican los grandes «saltos» de la sedimentación monástica –el famosísimo desde Oriente hasta Irlanda–, la importancia del área de incubación del monacato franco-irlandés en los territorios de la Galia, la llegada a la Italia lombarda y arriana del monacato católico, por ejemplo, a través del irlandés Columbano en Bobbio[3].

Eremitorio y cenobio, *peregrinatio* y *stabilitas* –los ingredientes de la doble inspiración monástica– se encuentran no sólo en las distintas redacciones de varias de las reglas de vida monástica (muy bien representadas, con la misma riqueza de sus contradicciones, en esa gruesa compilación que es la *Regula magistri*) sino también en la orientación predominante en las distintas fundaciones: más abierta y cenobítica en los monasterios que nacían inspirándose en la regla de San Benito de Nursia, más dura y eremítica allí donde habían tenido mayor peso las enseñanzas del monje Casiano, como

---

[1] G. Tabacco, *Spiritualità e cultura nel Medioevo. Dodici percorsi nei territori del potere e della fede*, Nápoles, 1993, pp. 159-168.

[2] S. Boesch Gajano y L. Scaraffia (eds.), *Luoghi sacri e spazi della santità*, Turín, 1990; D. L. Carmichael, J. Hubert, B. Reeves y A. Schanche (eds.), *Sacred Sites, Sacred Places*, Londres-Nueva York, 1994.

[3] F. Prinz, *Askese und Kultur. Vor- und frühbenediktinisches Mönchtum an der Wiege Europas*, Múnich, 1980.

en la abadía de la isla de Lérins, frente a la costa provenzal[4]. Pero también en este segundo caso no se puede hablar de «aislamiento», porque los elementos de circulación se activaban de diferentes formas, creando un circuito entre ambientes monásticos y ambientes eclesiásticos: por ejemplo, el prestigio de los monjes de Lérins hizo que, de entre ellos –irreprensibles por rigor disciplinar y prestigiosos por cultura teológica–, se soliera reclutar a los obispos de algunas de las más importantes sedes episcopales, que desde ese momento tenían, es cierto, obispos propios e incardinados en el ámbito local, pero también estaban administradas por personajes que disponían de una base común y de una potencialidad de diálogo siempre activa.

Diócesis y reclutamiento de obispos

La evangelización altomedieval es un gran factor de movilidad en el interior y, en los márgenes de la organización episcopal, uno de los factores de mayor permanencia de la historia medieval. Los confines de las diócesis y sus sedes centrales, si se examinan desde la época tardoantigua hasta el siglo XV, parecen estar animados por una gran continuidad, tanto como para servir de modelos territoriales para el ordenamiento territorial carolingio y, más tarde, para la expansión municipal.

La organización se centraba preferentemente en las ciudades romanas, donde se asentaban los obispos de los orígenes; en torno a las mismas se desarrolló la cura de almas, con una red de iglesias capaz de condicionar el asentamiento pero que nacía fundamentalmente del mismo.

Por otro lado, la Europa inspirada por el cristianismo romano estaba en expansión, y no sólo en los primeros siglos. Las conversiones, pacíficas o violentas, afectaban tanto a las tribus politeístas como a los pueblos cristianos que profesaban el credo arriano: Carlomagno hacia Sajonia en el siglo IX y los otones hacia el este europeo en el siglo X actuaron en paralelo con los hombres de Iglesia que predicaban, convertían, fundaban sedes diocesanas. Algunas diócesis de frontera eran cabezas de puente desde las cuales partían empresas de cristianización aventuradas y duraderas. En las regiones objeto de conversión nacían centros episcopales nuevos en torno a los cuales (es el caso de Gniezno y del nacimiento de Polonia) incluso se construían progresivamente nuevos poderes y nuevas formaciones políticas[5].

Si para las sedes monásticas se constata, en la Alta Edad Media, una convivencia entre el máximo localismo y la máxima movilidad, para las sedes episcopales se observa a un tiempo una gran continuidad territorial y una dinámica expansiva. El reclutamiento de obispos comportaba obviamente la introducción de personajes foráneos en las diócesis nuevas y de frontera. En las diócesis tradicionales, el reclutamiento podía ser local

---

[4] P. Riché, «De Grégoire le Grand à Pépin le Bref (VIIe-milieu du VIIIe siècle)», en J.-M. Mayeur, Ch. y L. Pietri, A. Vauchez y M. Venard (eds.), *Histoire du Christianisme*, vol. IV: «Évêques, moines et empereurs (610-1054)», París, 1993, pp. 629 y ss.

[5] F. Conte, *Les Slaves. aux origines des civilisations d'Europe centrale et orientale (VIe- XIIIe siècles)*, París, 1986 [ed. ital.: *Gli Slavi. Le civiltà dell'Europa centrale e orientale*, Turín, 1991, pp. 26-28]; sobre la evangelización en Italia cfr. la síntesis de M. Montesano, *La cristianizzazione dell'Italia nel Medioevo*, Roma-Bari, 1997.

–las aristocracias regionales solían aspirar a la carrera eclesiástica de alguno de sus miembros– pero también de importación. La movilidad de los eclesiásticos que se dedicaban a la carrera episcopal podía producirse o dentro de los vastos ámbitos interregionales representados por las metrópolis (archidiócesis) o en distancias mucho más grandes (Raterio, célebre obispo de Verona en el siglo X, venía de Bélgica)[6]. Sería difícil –además de un error– hacer una clasificación que estableciese una distinción entre las sedes episcopales en las que los obispos eran reclutados localmente y las que elegían a los ordinarios diocesanos de fuera. La tendencia era la de combinar los usos, tanto por las coyunturas locales –quien elegía al obispo solía ser el colegio de canónicos correspondiente al «cabildo catedralicio», y la elección exterior nacía de los momentos de crisis, de la imposibilidad de llegar a un acuerdo, de la voluntad de lanzar una señal de discontinuidad– como por importantes intersecciones con la situación política y por decisiones tomadas desde arriba: por ejemplo, respecto a la extendida convicción de que la dinastía imperial sajona (los famosos otones) exportó sistemáticamente obispos alemanes a Italia, en las últimas décadas los estudios prosopográficos (que reconstruyen una por una las biografías de los obispos) han demostrado que esta política concreta de importación no se puede atribuir todavía a Otón I y Otón II (es decir, en pleno siglo X), sino solamente a Otón III y a los años de transición en torno al año 1000[7].

Cuando el obispo era local, resultaba más fácil que el círculo de sus colaboradores reflejara plenamente el peso de las principales familias del lugar. No es que un obispo procedente de fuera alterase completamente estos equilibrios, pero es cierto que algunos colaboradores –el canciller, otros funcionarios de la curia episcopal–, en cuanto hombres de confianza del ordinario diocesano, eran ajenos en principio a las realidades locales y llevaban consigo un patrimonio cultural y de conocimientos que podía no identificarse con lo que localmente estaba más estratificado.

Prestigio y poder en las catedrales

El peso también social de una presencia espicopal (y, por tanto, las consecuencias de la actuación de un obispo local o de un obispo de importación) era mayor cuanto más se salían fuera de la esfera estrictamente eclesiástica las responsabilidades de este importante personaje. Y que los poderes civiles de los obispos eran importantes está fuera de toda discusión, aunque hoy esté superada la vieja idea del obispo-conde, y ya no se cree que en algunas regiones (entre ellas Italia) los reyes, preocupados por los poderes hereditarios y autónomos de los condes, desde mediados del siglo X llevasen a cabo un programa sistemático de potenciación política de los obispos, considerados al mismo nivel que los nuevos funcionarios reales; más dignos de confianza por haberlos elegido los reyes sin los condicionamientos dinásticos locales, más seguros porque no podían poner en marcha a su vez nuevos mecanismos hereditarios.

---

[6] H. M. Schaller, «Rather», en *Lexikon des Mittelalters*, XVII/3, Múnich-Zúrich, 1994, col. 457-458.

[7] R. Pauler, *Das Regnum Italiae in ottonischer Zeit. Markgrafen, Grafen und Bischöfe als politische Kräfte*, Tubinga, 1982.

Era una idea ingenua de la vieja historiografía[8], que no daba suficiente importancia a la conciencia estratégica de las familias aristocráticas, perfectamente capaces de crear obispos, así como de asegurarse la sucesión en los oficios condales. Pero el concepto de obispo-conde está sometido a crítica por otras razones. En efecto, también en los casos no muy frecuentes en los que el rey confería al obispo unos derechos (normalmente de exacción fiscal) sobre las regiones correspondientes al condado carolingio, sólo le estaba concediendo la expansión a todo el *comitatus* de la inmunidad y del *districtus* (derecho de convocar, castigar, juzgar) que ya se ejercía sobre la ciudad y el arrabal. El rey recurría a la definición de condado (o de diócesis, también citada a veces en las concesiones reales) para aclarar desde el punto de vista geográfico cuál era el ámbito material del ejercicio de un poder: pero la naturaleza de este poder no incluía al obispo en el panorama del ordenamiento público, y la iniciativa regia filoepiscopal se configuraba como respuesta a unas necesidades locales y, a menudo, como reconocimiento a la consolidación local de los obispos que ya se había producido.

En regiones itálicas como Emilia, los reyes de la dinastía sajona no favorecieron en absoluto a los obispos, sino que más bien se esforzaron por dar un nuevo valor a los condados y a los oficiales laicos que los gobernaban[9]. En otras –un caso evidente es el de Piamonte[10]– los otones concedieron formalmente a los obispos derechos sobre los condados en los que estaban situadas las ciudades episcopales: porque en esta región los poderes episcopales se habían afirmado desde hacía mucho tiempo y los reyes alemanes los querían como aliados para competir con los señores locales –como el marqués de Ivrea Arduino–, que aspiraban a disputarles la corona real. Fuera de Italia –por ejemplo en el caso de Lausana–, los diplomas reales demuestran la intención de conseguir para el obispo beneficiado una renta más que un poder: las diócesis habían sido desvastadas (por los húngaros o por los sarracenos), se habían empobrecido, y entonces los reyes, para facilitar la recuperación, concedían a los obispos todas las exacciones públicas (los *regalia*) en el territorio del condado[11]. Por tanto, encontramos a unos obispos atacados por los reyes o, si no, a otros favorecidos pero muy alejados de la función de obispo-conde: unos obispos empobrecidos a los que se concedían derechos de exacción para llenar sus arcas, o unos obispos muy influyentes, cuyos poderes temporales también estaban reconocidos formalmente pero que se parecían más a unos grandes señores territoriales que a verdaderos oficiales del reino (a diferencia de éstos, no tenían necesariamente que rendir cuentas de su actuación al rey, no tenían que entregarle lo ganado con las multas, no siempre tenían que entrar en acción a un gesto suyo).

---

[8] G. Sergi, «Poteri temporali del vescovo: il problema storiografico», en G. Francesconi (ed.), *Vescovo e città nell'alto Medioevo: quadri generali e realtà toscane. Convegno internazionale di studi (Pistoia, 16-17 de mayo de 1998)*, Pistoia, 2001, pp. 1-16.

[9] V. Fumagalli, «Il potere civile dei vescovi italiani al tempo di Ottone I», en C. G. Mor y H. Schmidinger (eds.), *I poteri temporali dei vescovi in Italia e in Germania nel Medioevo*, Actas de la Semana de Estudios (Trento, 13-18 de septiembre de 1976), Bolonia, 1979, pp. 77-86.

[10] G. Sergi, *I confini del potere. Marche e signorie fra due regni medievali*, Turín, 1995, pp. 30-38, 182-187 y 218-229.

[11] G. Castelnuovo, *L'aristocrazia del Vaud fino alla conquista sabauda (inizio XI-metà XIII secolo)*, Turín, 1990, pp. 28-32.

Inmunes[12] o no a los controles públicos, titulares o no de derechos recaudatorios, responsables o no de porciones de los territorios que circundaban la *civitas* (sólo las ciudades episcopales se llamaban así), los obispos tenían el suficiente prestigio para promover, en sus sedes, los procesos importantes para la fisonomía social y material de la ciudad. Era la figura carismática para todos los ciudadanos y, mucho antes del nacimiento de los municipios, hacía de intermediario entre éstos y el poder real[13]. Varias ciudades se dotaron de murallas porque el rey confería a los obispos el encargo de construirlas, movilizando en este sentido a los *cives*. En torno al obispo se reunían unas clientelas de vasallos armadas, formadas por las principales familias de la aristocracia militar ciudadana o, más frecuentemente, del territorio circundante[14].

Si los ingresos no se componían sólo de diezmos (la parte de la cosecha que debían los fieles por los servicios religiosos recibidos, un derecho, por tanto, que no estaba ligado a los poderes temporales sino específicamente a los eclesiásticos), sino también de las rentas del patrimonio territorial –en general bastante notable– de la «casa» episcopal (las arcas centrales de la diócesis) y, aún más, de ingresos de tipo público, subía a los máximos niveles la posibilidad de invertir en la construcción. A ello contribuía la ya mencionada participación de los ciudadanos, que, con sus donaciones pías, con sus legados y a menudo también con su trabajo, se sentían implicados en la empresa de hacer fastuosa e imponente la iglesia catedral, símbolo de su propia identidad. Y también contribuía la continuidad de las clientelas vasalláticas, que no se transformaban con el cambio de ordinario diocesano y cuya composición no sufría mutaciones relevantes con el reclutamiento episcopal. Lógicamente, los vasallos de los obispos sacaban grandes ventajas de la explotación económica –y a veces también político-señorial– de los feudos (tierras beneficiarias) obtenidos de sus *seniores* eclesiásticos; pero luego actuaban de forma interesada para que el centro suministrador de esos bienes se mantuviese en un alto nivel de bienestar y, también, de prestigiosa visibilidad.

Si se tiene en cuenta que las primeras inmunidades concedidas por los reyes a los obispos ya habían tenido lugar en época merovingia, que las concesiones se habían vuelto sistemáticas en época carolingia[15] y que se enriquecieron de *ius distringendi* (derechos de jurisdicción y de recaudación) en época poscarolingia, se puede entender que las sedes episcopales fueran cada vez más núcleo imprescindible de todo un territorio: con una gran continuidad –no condicionada por las distintas procedencias de los obispos– y notables capacidades de inversión. Sin embargo, las fases de crisis económica derivadas de incursiones (las del siglo X citadas anteriormente), así como de los abusos de los *mali Christiani* (de esta forma definían los documentos, sin simulaciones y sin echarle toda la culpa a la «diversidad», a los personajes locales que usurpaban los bienes de las

---

[12] O. Capitani, *Immunità vescovili ed ecclesiologia in età «pregregoriana» e «gregoriana». L'avvio alla «restaurazione»*, Spoleto, 1966.

[13] G. Tabacco, *Egemonie sociali e strutture del potere nel medioevo italiano*, Turín, 1979, pp. 397-427; R. Bordone, *La società cittadina del regno d'Italia. Formazione e sviluppo delle caratteristiche urbane nei secoli XI e XII*, Turín, 1987.

[14] H. Keller, *Adelsherrschaft und städtische Gesellschaft in Oberitalien 9. bis 12. Jahrhundert*, Tubinga, 1979.

[15] B. H. Rosenwein, *Negotiating Space. Power, Restraint and Privileges of Immunity in Early Medieval Europe*, Ithaca, NY, 1999.

iglesias)[16], conocieron unos centros de poder y unos contextos sociales dispuestos a colaborar con vistas a que la sede episcopal se recuperase y siguiera catalizando el beneplácito y, por consiguiente, la riqueza.

Así pues, la sede episcopal resultó ser un comitente ideal, fuera de cualquier duda, hasta las últimas décadas del siglo XI y las primeras del XII: porque la imagen de la iglesia ciudadana era la imagen misma de la ciudad, con pocos puntos de divergencia. El nacimiento de los municipios creó alternativas y complicó el panorama. No importa si, en su mayoría, el municipio nació bajo el ala protectora del obispo y si los casos de conflicto abierto entre *episcopus* y *cives* fueron menos frecuentes de lo que se creía antes: la *civitas* encontró, en cualquier caso, otros caminos para invertir en su imagen; la construcción civil adquirió una autonomía nueva (no relacionada solamente con la presencia de los *palatia* del poder público[17]) y, a menudo, como bien atestiguan muchas plazas centrales de las ciudades medievales europeas, catedral y ayuntamiento se contraponían incluso visualmente, subrayando la existencia de los «dos poderes»[18].

Pero no fue el inicio de una nueva era. La fe de los ciudadanos no habría tolerado un empobrecimiento tangible de las construcciones eclesiásticas. El prestigio de una ciudad se juzgaba, desde fuera, también por la belleza de su iglesia principal. Además, los obispos se fueron haciendo cada vez menos poderosos, pero siguieron siendo ricos. Mientras tanto en algunas regiones de Europa –las que tenían menos municipios, por ejemplo las del reino teutónico– el poder episcopal se mantuvo y se crearon principados territoriales eclesiásticos de larga duración[19]. En Italia, donde el nuevo señor colectivo de la ciudad y del territorio era, en cambio, el *comune*[20], los obispos se apartaron de la política, pero conservaron un alto nivel tanto de poder eclesiástico como de prestigio y de riqueza: dejaron de ser príncipes territoriales, pero siguieron siendo grandes propietarios. El «nuevo» obispo, del siglo XII en adelante, no sólo mantuvo la administración económica de sus tierras, sino que gozó de la antigua inmunidad sobre las mismas, asegurándose unos ingresos mixtos que se podían reinvertir en su sede central[21].

Además del patrimonio de la casa episcopal también hay que tener en cuenta –a veces totalmente distinto, a veces complementario– el patrimonio del «cabildo» de los canónigos catedralicios. Electores de los obispos, expresión de las familias ciudadanas notables[22]

---

[16] A. A. Settia, *Rapine, assedi, battaglie. La guerra nel Medioevo*, Roma-Bari, 2002, pp. 3-75.

[17] E. Voltmer, «"Palatia" imperiali e mobilità della corte (secoli IX- XIII)», en E. Castelnuovo y G. Sergi (eds.), *Arti e storia nel Medioevo*, vol. I: *Tempi Spazi Istituzioni*, Turín, 2002 [ed. cast.: «"Palatia" imperiales y movilidad de la corte (siglos IX-XIII)», en *Arte e historia en la Edad Media*, vol. I: *Tiempos, espacios, instituciones*, Madrid, Akal, 2009].

[18] R. Bordone, *Memoria del tempo e comportamento cittadino nel medioevo italiano*, Turín, 1997; *id.*, «Campane, trombe e carrocci nelle città del Regno d'Italia durante il medioevo. Il paesaggio sonoro delle città italiane medievali», en A. Haverkamp (ed.), *Information, Kommunikation und Selbstdarstellung in mittelalterlichen Gemeinden*, Múnich, 1998, pp. 85-101.

[19] C. G. Mor y H. Schmidinger (eds.), *I poteri temporali dei vescovi*, cit.

[20] R. Bordone, *La società cittadina*, cit.; E. Occhipinti, *L'Italia dei comuni*, Roma, 2000, pp. 99-126.

[21] Un ejemplo evidente en G. Sergi, «Un principato vescovile effimero: basi fondiarie e signorili», en *id.* (ed.), *Storia di Torino*, vol. I: «Dalla preistoria al Comune medievale», Turín, 1997, p. 546.

[22] M. Ronzani, *Chiesa e «Civitas» di Pisa nella seconda metà del secolo XI*, Pisa, 1996, pp. 33-105; A. I. Pini, *Città, Chiesa e culti civici in Bologna medievale*, Bolonia, 1999, pp. 281-304.

–que siempre procuraban introducir a sus propios miembros en ese colegio canonical, sancionando así la consolidación social de la familia allí representada–, los canónigos de la catedral intentaron a menudo, es cierto, sustraerse a las injerencias administrativas del obispo en sus bienes: pero, de manera más o menos «acordada», la suya era una contribución estable al funcionamiento del centro eclesiástico. Aquí vuelve a hacer su aparición el tema de los nombramientos episcopales: el obispo podía no pertenecer a la sociedad ciudadana, y precisamente por eso el cabildo catedralicio servía, en cierto sentido, de contrapeso y de elemento de continuidad.

Los edificios centrales de la diócesis eran el teatro de una actividad viva y articulada. Guía eclesiástica, prácticas litúrgicas, gestión de poderes (aunque variables en el tiempo), administración de bienes urbanos y condales, cancillería y, no en último lugar, escuelas. Los cabildos catedralicios representan esa dialéctica entre localismo y cosmopolitismo que, tanto en lo tocante a las sedes monásticas como a las episcopales, encontramos en la Alta Edad Media. En efecto, es verdad que los cabildos reflejaban, como si fueran «clubes» de alto nivel, la importancia social de cada ciudad, pero también lo es que desde el siglo XI fueron sede de varias escuelas catedralicias, algunas de las cuales llegaron a tener fama universal[23]. En ellas (Chartres, Reims, etc.) se llevaban a cabo actividades formativas de ámbito regional –las más importantes antes del nacimiento de las universidades–, pero también se desarrollaron la investigación y el debate teológico y cultural a los niveles más elevados, determinando la circulación intensa, a escala europea, de clérigos-intelectuales, que eran, por aquellos años, verdaderos ciudadanos del mundo.

Hagamos otra observación sobre las iglesias episcopales, aunque pertenecería más bien a la gran historia de la Iglesia, de la que ya se habla en otro volumen de esta obra[24]. Hasta la segunda mitad del siglo XI hay que pensar en las sedes episcopales no como en unos fragmentos de un gran aparato eclesiástico jerarquizado a cuya cabeza estaban el papa y Roma. Hasta Gregorio VII y su *Dictatus papae*, es decir, hasta la que para los medievalistas es la «Reforma» del siglo XI, el papa era el obispo de Roma; tenía un «primado de honor» que hacía dirimente su opinión en las grandes cuestiones teológicas. No había «una» Iglesia, sino que hay que pensar en «iglesias» en plural. La vida de los cristianos se decidía en concilios regionales o como mucho interregionales, en los cuales –según la zona– incluso podían tomarse decisiones discordantes. No se reconocía una jerarquía universal, pero había una jerarquía de ámbito local en la que el arzobispo metropolitano tenía debajo a los obispos, que a su vez estaban por encima de los párrocos y los demás sacerdotes. Hasta entonces, cuando se habla de circulación de hombres y de aspectos culturales, hay que pensar en una movilidad y en unos contactos en gran parte espontáneos, no determinados por la integración común en un aparato que distribuía a sus funcionarios eclesiásticos según una visión de conjunto y una voluntad central.

---

[23] G. Tabacco y G. G. Merlo, *Medioevo (V-XV secolo)*, Bolonia, 1981, pp. 252-256.

[24] G. M. Cantarella, «Per una storia delle istituzioni ecclesiastiche nel Medioevo», en E. Castelnuovo y G. Sergi (eds.), *Arti e storia*, cit., A. Paravicini Bagliani, «I luoghi del potere dei papi (secoli XI-XIII)», *ibid.*, cfr. G. Miccoli, «La storia religiosa», en R. Romano y C. Vivanti (eds.), *Storia d'Italia*, vol. II/1: «Dalla caduta dell'Impero romano al secolo XVIII», Turín, 1974, pp. 431-1079, y G. Fornasari, *Medioevo riformato del secolo XI. Pier Damiani e Gregorio VII*, Nápoles, 1996.

Después de la reforma centralista romana, la Iglesia se convirtió en la que la cultura moderna está acostumbrada a considerar: con una jerarquía bien diseñada, con los obispos sometidos al papa y, por tanto, menos «soberanos» en sus diócesis. Aquí los datos cronológicos nos presentan una interesante coincidencia. En los siglos X y XI, un obispo –especialmente en Italia– también era príncipe territorial y, desde el punto de vista eclesiástico, tenía una gran autonomía y dependía solamente del metropolitano, con el que trataba en los concilios regionales que se celebraban periódicamente. A partir del siglo XII, el obispo en cambio era un representante, más vinculado al aparato eclesiástico general. Y es precisamente a partir del siglo XII –he aquí la diferencia– cuando, desde el punto de vista temporal, el obispo se convierte en un señor territorial inmune más modesto.

Las iglesias rurales

Tanto en torno a las ciudades como en los amplios espacios poco urbanizados de muchas regiones europeas, la vida de la *societas Christiana* convergía en las iglesias rurales no sólo en los momentos de los ritos de paso –bautismo, matrimonio, exequias–, sino también en los cotidianos: el *presbiter* oficiaba la misa y los demás ritos periódicos; era un punto de referencia para los campesinos; a la Iglesia le correspondía marcar el tiempo de las cosechas, de los pagos, de las prestaciones de trabajo; en ese edificio confluía gran parte del afán votivo de las poblaciones. Desde la Alta Edad Media, algunas iglesias eran centro de *plebs*: las *plebes* eran grandes demarcaciones eclesiásticas de las diócesis y, a su vez, a partir del siglo XII, se subdividieron en parroquias, que, en su mayoría, las articulaban y, en otros casos, las sustituían proponiendo unidades territoriales más pequeñas[25]. Algunas *plebes* eran tan grandes que tenían un peso territorial comparable al de una pequeña diócesis[26].

De *plebes* o no, las *ecclesiae* podían depender directamente de la autoridad eclesiástica o, si no, podían ser *ecclesiae propriae*, es decir, «privadas». No hay que confundir las iglesias propias con las capillas familiares, en las que se oficiaban las funciones religiosas dentro del ámbito nobiliario doméstico. Eran iglesias con funciones plenas, que suministraban el servicio normal y completo a todos los habitantes de los territorios a los que pertenecían esas iglesias. Eran privadas porque habían sido construidas o habían sido adquiridas por un patrimonio privado: a menudo era un patrimonio laico, pero el estado jurídico de *ecclesiae propriae* era el mismo también cuando el patrimonio que las englobaba era el de un monasterio o, incluso, el patrimonio de una sede episcopal. En este último caso, hay que distinguir entre las iglesias que dependían del

---

[25] C. Violante, *Ricerche sulle istituzioni ecclesiastiche dell'Italia centro-settentrionale nel Medioevo*, Palermo, 1986, pp. 105-484; A. Rigon, *Clero e città «Fratalea cappellanorum», parroci, cura d'anime in Padova dal XII al XV secolo*, Padua, 1988

[26] G. Sergi, *Potere e territorio lungo la strada di Francia. Da Chambéry a Torino fra X e XIII secolo*, Nápoles, 1981, pp. 75-83, para el ejemplo de Santa María de Susa; A. A. Settia, *Chiese, strade e fortezze nell'Italia medievale*, Roma, 1991.

obispo porque en él residía la autoridad eclesiástica y las que estaban incluidas entre los bienes de la «casa» episcopal. Todas éstas eran iglesias propias. El titular tenía derecho a elegir al sacerdote que celebraba allí la misa e impartía los sacramentos, y tenía derecho a cobrar los diezmos: porque éstos se concebían concebidos como pago por el servicio prestado y, si el servicio lo prestaba un particular, se consideraba justo que fuera él quien recibiera esa especie de reembolso. El obispo debía expresar siempre su agradecimiento por el sacerdote elegido y, en cualquier caso, su autoridad eclesiástica no debía discutirse. En la práctica no siempre era así, y no sólo en las iglesias propias: la intensidad de la jurisdicción episcopal sobre el conjunto de la diócesis rara vez era homogénea y algunas zonas –por costumbre, por dificultades locales, por contingencias transitorias– escapaban a su control.

Esta constatación ha dado lugar, en el pasado, a más de un equívoco. Se pensaba que las iglesias propias eran señal de corrupción, indicio de una fuerte injerencia de los laicos en la vida eclesial durante el siglo considerado como de mayor crisis, el X: y el movimiento reformador se habría puesto en marcha precisamente como reacción a esa corrupción y esa injerencia. No es así, como demuestra el hecho de que las *ecclesiae propriae* existieran, con las características definidas más arriba, ya desde los primeros siglos de la Edad Media[27]. La polémica de los reformadores contra las iglesias propias no se puede ver como la reacción a una novedad degenerativa, sino como la manifestación de una sensibilidad nueva, que juzgaba de manera diferente –y negativa– algunos aspectos sedimentados de la propia tradición pastoral cristiana. La nueva sensibilidad podía manifestarse de distintos modos (en Alemania predominaba una idea «episcopal» de reforma, dirigida a poner orden en cada diócesis; en Italia predominaba la tendencia papista y romana, que luego es la que ganó), pero en su conjunto deseaba la unidad (nueva) y una igualmente nueva y neta separación entre los ámbitos civiles y los eclesiásticos.

Los monasterios también podían ser privados: con la dotación territorial inicial por parte de una familia noble, con el derecho de la familia a elegir al abad y a intervenir seguidamente en la vida de la institución. Pero un monasterio no tenía, de por sí, la responsabilidad de curar las almas (la tenía si poseía «iglesias» propias y si ejercía en la práctica alguna suplencia eclesiástica en zonas con poco control episcopal): normalmente era una comunidad de oración y no una entidad eclesiástica y, por tanto, su relación especial con una dinastía se veía, incluso por parte de los reformadores, como menos disonante.

Aun con estas diferencias –muy importantes– se puede hacer un discurso único sobre la relación de la aristocracia con las iglesias y los monasterios rurales. Cuando un señor fundaba una iglesia o un monasterio, normalmente se reservaba para sí, para su familia o para los descendientes la *dominatio* sobre la institución: un control en plena propiedad que basaba su justificación en la tierra señorial que había permitido la fundación. Probablemente existía un proyecto inicial: que el patrimonio, unido al altar de la iglesia, permaneciese indivisible como éste. Luego, en la práctica, la posesión de la iglesia terminaba por articularse en varias partes, controladas con el paso de los años por varios señores. Por tanto, habría que buscar en otro lugar, en un terreno social y simbólico, la eficacia con-

[27] G. Sergi, «Vescovi, monasteri, aristocrazia militare», en G. Chittolini y G. Miccoli (eds.), *Storia di Italia. Annali*, vol. IX: «La Chiesa e il potere politico dal Medioevo all'età contemporanea», Turín, 1986, pp. 78-83.

creta de las relaciones entre las familias nobles y los monasterios e iglesias por ellas fundadas o protegidas, incluso cuando esas relaciones no estaban precisadas en la rigurosa forma jurídica de las iglesias o de los monasterios «propios».

La fundación de una iglesia puede ser la manifestación, visible y carismática, del poder alcanzado, una «señal del éxito»[28] de un grupo familiar, la afirmación de un peso social conquistado y desde hace tiempo autónomo: ello sucedía cuando la gestión de un oficio público o de un cargo episcopal dependía notablemente del consenso regio. A esta significación simbólica se le añade la importancia, especialmente de un monasterio, como centro de dirección agraria de una región, capaz de encuadrar a muchas familias de colonos[29]. Por último, un monasterio dinástico facilitaba la formación de una jerarquía local: la dinastía de los protectores se encontraba subordinada a otras familias, con frecuencia también pertenecientes a la aristocracia militar, que metían a sus miembros en el monasterio o que se unían a la clientela de vasallos del abad.

Una fundación monástica podía, además, responder a otro elemento de planificación señorial, ya que funcionaba como «punto de cristalización del clan familiar»[30], cuando los grupos parentales –que estaban llevando a cabo su fortalecimiento señorial– iban en busca de una organización interna más rigurosa. Momentos clave de la vida del monasterio, como la elección del abad, favorecían la unidad familiar y vinculaban las ramas dinásticas a unas decisiones colectivas, corrigiendo su tendencia a la dispersión.

No sólo la fundación sino también la simple protección de las iglesias y los monasterios servían a una familia para ganarse la consideración social de la zona en la que se ubicaba la institución. Las sedes religiosas de prestigio y socialmente reconocidas reforzaban las reducidas y discontinuas bases agrícolas del sencillo señorío territorial de una familia, favoreciendo sus proyectos hegemónicos[31].

Los monasterios benedictinos de los siglos centrales

Lo que hemos visto hasta ahora no nos debe hacer olvidar los monasterios de mayor prestigio, a menudo «señores territoriales» en primera persona capacitados para convertirse, desde finales del siglo IX, en sujetos activos de la reordenación social y política. Ya fueran urbanos, como el monasterio milanés de San Ambrosio, o rurales, como los de Bobbio y Nonantola[32], estos monasterios de gran y autónoma tradición eran pun-

---

[28] J.-F. Lemarignier, «Aspects politiques des fondations des collégiales dans le royaume de France au XIe siècle», en *La vita comune del clero nei secoli X e XII*, Actas de la Semana Internacional de Estudios (Mendola, septiembre de 1959), I, Milán, 1962, p. 25.

[29] Si bien esta función ha sido en parte replanteada por G. Pasquali, «L'azienda curtense e l'economia rurale dei secoli VI- XI», en A. Cortonesi (ed.), *Uomini e campagna nell'Italia medievale*, Roma- Bari, 2002, pp. 19-46.

[30] W. Kurze, *Monasteri e nobiltà nel Senese e nella Toscana medievale. Studi diplomatici, archeologici, genealogici, giuridici e social*, Siena, 1989, p. 314.

[31] C. Violante, *Studi sulla cristianità medievale*, Milán, 1975, pp. 17-22.

[32] G. Sergi, *I confini*, cit., pp. 284-295; M. Nobili, «Vassalli su terra monastica fra re e "principi": il casi di Bobbio (seconda metà del secolo X inizio del secolo XI)», en *Structures féodales et féodalisme dans l'occident méditerranéen (Xe-XIIIe siècles): bilan et perpectives de recherches. Colloque international organisé par le Centre national de*

tos de referencia para las familias en alza social que, con las tierras beneficiarias recibidas por los abades, enriquecían sus bases territoriales y, con su adscripción a clientelas prestigiosas, ampliaban sus relaciones y su poder.

La finalidad científica de estas páginas nos ha llevado hasta aquí para insistir sobre el impacto social de los monasterios menores y mayores, sobre su capacidad para ser instrumentos o protagonistas de la progresiva redefinición medieval de los vértices políticos, sobre su función como núcleos de reorganización agraria. Pero este necesario recorrido no debe alejarnos demasiado de las tipologías más estrictamente religiosas encontradas en los primeros siglos de la Edad Media: es decir, cuando surgía una más rigurosa vocación por el aislamiento en oración o una mayor propensión hacia la proliferación, hacia la difusión de la experiencia monástica en sociedad, aunque fueran distintas y lejanas entre sí.

De la época carolingia en adelante los monasterios benedictinos, por un lado, atenuaban sus peculiaridades religiosas –una cierta integración social era indiscutible para todos– y, por otro, acentuaban una propensión hacia la que había sido definida como «competencia monástica»[33]: no era una competición reprobable, sino la tendencia de cada grupo de monjes a presentarse como el intérprete más fiel a la regla, para atraer las vocaciones y el beneplácito de los fieles.

Una buena movilidad monástica recorría un poco todas las sedes, pero, por supuesto, se pueden clasificar varios tipos. Había monasterios que reflejaban básicamente una sociedad local. Había otros que, aunque antiguos y de gran prestigio, escogían una escala regional (o poco más) para su afirmación: por ejemplo, Novalesa (fundada en el 726), aunque adquirió iglesias y derechos en las dos vertientes del paso del Moncenisio, no alejó demasiado su influencia de las regiones alpinas occidentales[34]. Luego está el modelo de Cluny, nacido a principios del siglo X[35]: un único abad, una enorme red monástica extendida por toda Europa con monasterios confiados a priores, contactos estables y en un cierto sentido «institucionalizados» en unos ámbitos geográficos incluso muy lejanos. Es evidente que los tres tipos (local, regional, internacional) se relacionaban entre sí de manera muy diferente a la circulación de los modelos culturales, a su sedimentación, a los contactos entre áreas lejanas.

En algunos casos, una experiencia monástica creaba, en vez de unos contactos universales y a través de una red como Cluny, unas relaciones privilegiadas entre regiones lejanas. San Michele della Chiusa, incluso después del final del siglo X –cuando nació en el valle de Susa–, siguió reclutando monjes en la región del fundador, Auvernia[36]. San

---

la recherche scientifique et l'Ecole française de Rome (Roma, 10-13 de octubre de 1978), Roma, 1980, pp. 299-309; M. Debbia, *La pieve nonantolana di San Michele nei secoli IX-XIII. Proprietà fondiaria, giurisdizione, rapporti con l'Abbazia di San Silvestro e la Comunità di Nonantola*, Nonantola, 1990; V. Carrara, *Reti monastiche nell'Italia padana. Le chiese di San Silvestro di Nonantola tra Pavia, Piacenza e Cremona. Secoli IX-XIII*, Módena, 1998.

[33] B. Bligny, *L'église et les ordres religieux dans le royaume de Bourgogne aux XIe et XIIe siècles*, París, 1960.

[34] AA. VV., *La Novalesa. Ricerche-Fonti documentarie-Restauri*, Susa, 1988.

[35] G. M. Cantarella, *I monaci di Cluny*, Turín, 1992; cfr. para el concepto de «red» J. Wollasch, *Cluny, «Licht der Welt» Aufstieg und Niedergang der klösterlichen Gemeinschaft*, Zúrich, 1996.

[36] G. Tabacco, *Spiritualità e cultura*, cit.; G. Sergi, *L'aristocrazia della preghiera. Politica e scelte religiose nel medioevo italiano*, Roma, 1994, pp. 73-104; *id.*, «Internazionalità monastica e abati-consiglieri nelle corti europee», en C. Campi y L. Lombardo (eds.), *La Sacra di San Michele simbolo del Piemonte europeo*, Turín, 1996, pp. 35-48.

Michele es, además, un buen ejemplo de lo implicadas que estaban las sedes monásticas en los contactos debidos a los peregrinos, llegando a veces a ser sus protagonistas. Etapa importante de la peregrinación a Roma (había sido precisamente un noble «romero» el fundador), fue durante muchos años el elemento central de una peregrinación ligada al culto de san Miguel, con Mont-Saint-Michel en Normandía y San Michele en el monte Gargano en los dos extremos: he aquí otro eje, lineal y en grandes distancias, de contacto entre sedes religiosas muy alejadas.

En general, las peregrinaciones privilegiaban a menudo, en sus etapas y en sus metas, los lugares en los que se habían desarrollado comunidades monásticas[37]: sedes religiosas que guardaban reliquias veneradas o que atraían por su advocación, edificios que podían ofrecer hospedaje y en los que el peregrino podía satisfacer su necesidad de oración y, también, su curiosidad por dichos lugares. Estos lugares podían ser también ciudades, que se encontraban inevitablemente en su camino. En los monasterios urbanos es especialmente evidente la función de centros de condensación social[38]: las principales familias de la ciudad consideraban un honor estar representadas por sus componentes entre los muros monásticos, de manera similar a lo que sucedía en el cabildo catedralicio. Pero también eran sedes de escuelas que formaban a los jóvenes de esas familias y veían pasar por su interior –de modo parecido al de las abadías rurales situadas a lo largo de los caminos– no sólo a los peregrinos de alto rango, sino también a monjes-intelectuales activos y dinámicos.

De los benedictinos a los cistercienses, los cartujos y los hospitalarios

Por lo que respecta a Cluny, no debemos detenernos sólo en el aspecto de «multinacional monástica»[39]. Los monasterios cluniacenses –así como otras fundaciones benedictinas que de alguna forma se inspiraban en ese modelo– se mostraban orgullosos de su eficiencia, cerrados a las interferencias externas, obedientes a la directa autoridad papal para sustraerse al control episcopal, partidarios de una liturgia solemne y propensos a la magnificencia más que a la frugalidad. A través del monacato cluniacense aprendemos que, en esos siglos, «ser» rico quería decir ser disciplinado, resultar creíble moralmente y haber seguido recibiendo muchas donaciones; por tanto, «mostrarse» rico equivalía a exhibir una patente de religiosidad y de integridad[40].

---

[37] R. Greci (ed.), *Itinerari medievali e identità europea*, Bolonia, 1999; I. Moretti, «Itinerari», en E. Castelnuovo y G. Sergi (eds.), *Arti e storia*, cit.; cfr. J. W. Bernhardt, *Itinerant Kingship and Royal Monasteries in Early Medieval Germany. C. 936-1075*, Cambridge, 1993.

[38] R. Bordone, «Equilibri politici e interessi familiari nello sviluppo dei monasteri urbani del Piemonte», en *Dal Piemonte all'Europa: esperienze monastiche nella società medievale. Relazioni e comunicazioni presentate al XXXIV Congresso storico subalpino nel millenario di S. Michele della Chiusa* (Turín, 27-29 de mayo de 1985), Turín, 1988, pp. 229-248.

[39] G. Andenna, «Mille anni dopo. Rodolfo il Glabro: un acuto interprete del segno dei tempi», en G. Andenna y D. Tuniz (eds.), *Storie dell'anno Mille. Rodolfo il Glabro*, Milán, 1981, p. 25.

[40] G. Sergi, *L'idea di medioevo. Tra senso comune e pratica storica*, Roma, 1998, p. 60.

Con todas las variantes encontradas hasta ahora, los monasterios benedictinos altomedievales eran principalmente comunidades de oración, expresiones «elevadas» de un mundo que, en su conjunto, se concebía a sí mismo como una sociedad cristiana y que respetaba de manera especial a quien rezaba por su propia salvación y por la de los benefactores. Eran realidades sociales significativas en tanto que reflejaban y condensaban en sí intereses y estilos de vida de ese mundo, pero quizá los monjes benedictinos se preocupaban de los fieles menos de lo que nosotros, acostumbrados a una lectura más social de la práctica religiosa, estaríamos inclinados a pensar. No amaban el trabajo si no era como condición indispensable para consentir la oración; no creían en una función purificadora de la actividad manual (hay que desmitificar el tópico al que el «ora et labora» se ha prestado a menudo en la cultura actual)[41]. Hemos visto que manifestaron su sociabilidad más activa en las redes de comunicación medievales. Y lo hicieron también en el ámbito práctico, ya que funcionaron como centros de asistencia para peregrinos y viandantes de todas las clases[42].

Sin embargo, la tendencia a la separación (presente en el conjunto de la experiencia benedictina) y, todavía más, la riqueza exhibida en los estilos de vida y en los paramentos (típica de la versión cluniacense de esa experiencia) provocaron la desconfianza de los contextos sociales y unos juicios severos por parte de los mismos ambientes religiosos. A lo largo del siglo XII, después del máximo prestigio y del compromiso político, los monasterios tradicionales empezaron a recibir críticas por su poder señorial y su actitud aristocrática. Se empezó a exigir un mayor compromiso asistencial (al que respondieron no tanto monasterios como colegios canonicales con tendencia hospitalaria) o una mayor abstención del poder y de la riqueza.

Fue entonces cuando las reinterpretaciones cisterciense y cartuja de la regla benedictina alcanzaron gran éxito y aceleraron la crisis de los monasterios precedentes. Centros hospitalarios tradicionales (llevados por canónigos inspirados a menudo en la Regla de San Agustín), nuevas «casas» hospitalarias (de jerónimos, antonianos y también templarios), cartujas, abadías cistercienses atrajeron en mayor medida hacia sí los generosos favores de los señores, quienes querían apoyar a unas instituciones religiosas amadas por el pueblo y no dominaciones monásticas que ya se miraban con sospechosa frialdad[43]. Más ajenos a los compromisos terrenales, más dados a la soledad (como consta en las *Consuetudines* cartujas) o, por lo menos (los monasterios cistercienses), a una mayor sobriedad –que se refleja también en las más austeras opciones arquitectónicas y ornamentales[44]–, los llamados «nuevos» monjes, en realidad, no fueron unos in-

---

[41] L. Moulin, *La vie quotidienne des religieux au Moyen Âge: X^e- XVe siècle*, París, 1978 [ed. ital.: *La vita quotidiana dei monaci nel Medioevo*, Milán, 1988, pp. 205-208].

[42] H. C. Peyer, *Von der Gastfreundschaft zum Gasthaus. Studien zur Gastlichkeit im Mittelalter*, Hannover, 1987.

[43] G. Sergi, *Potere e territorio*, cit., pp. 211-232; para una puesta al día del tema templario cfr. B. Frale, *L'ultima battaglia dei Templari. Dal codice ombra d'obbedienza militare alla costruzione del processo per eresia*, Roma, 2001; el cuadro se puede completar con la orden de los *Umiliati* en M. P. Alberzoni, A. Ambrosioni y A. Lucioni (eds.), *Sulle tracce degli Umiliati*, Milán, 1997.

[44] G. Duby, *Saint-Bernard. L'Art Cistercien*, París, 1976 [ed. cast.: *San Bernardo y el arte cisterciense*, Madrid, Taurus, 1985].

novadores radicales[45]. Siguieron cuidando el bienestar material, practicando en mayor medida el pastoreo y reorganizando la agricultura con el método de las «granjas»[46]. Siguieron siendo metas –más apartadas pero siempre prestigiosas– para las familias notables. Pero indudablemente sus monasterios dejaron de ser centros ambiciosos de dominio, dejaron de ser señoríos, y se caracterizaron por una cotidianidad que los acercaba más a la vida de los campesinos: campesinos que siempre dependieron económicamente de ellos pero que por lo menos dejaron de ser súbditos políticos.

Las experiencias canonicales, más rigurosas, y las orientaciones favorables a la vida común del clero se habían inspirado precisamente en la reforma del siglo XI[47]. Y aquí el localismo de las fundaciones se mezclaba con una circulación intensa, favorecida en especial por la naturaleza de las órdenes religioso-militares. Algo parecido sucedió en el monacato: los centros inspiradores de Cîteaux y de la Grande Chartreuse[48] representaban la polaridad «internacional» de hechos monásticos que se integraban de manera adecuada en los contextos locales, aunque puede que sin esas diferencias radicales del pasado a las que, hasta hace algunos años, la historiografía daba cierto énfasis.

La variada red de sedes religiosas tardomedievales

Los últimos siglos medievales procedían, en cuanto a las sedes religiosas, por añadidura. Sin empobrecer de modo significativo la red monástica, surgían los conventos de frailes menores y de predicadores, franciscanos y dominicos: en estas sedes, aunque de manera diversificada, la sobriedad y la pobreza eran los valores proclamados[49]. Los centros hospitalarios se expandían en número y en dimensiones, privilegiando, respecto a la situación anterior, las aldeas y los asentamientos urbanos más grandes, puesto que el huésped ya no era solamente el peregrino o el viandante, sino también el pobre o el enfermo[50]. Se multiplicaron las parroquias, urbanas o rurales, de dimensión reducida, lo que

---

[45] P. Zerbi, «"Vecchio" e "nuovo" monachesimo alla metà del secolo XII», en *Istituzioni monastiche e istituzioni canonicali in Occidente (1123-1215)*, Actas de la VII Semana Internacional de Estudios (Mendola, 28 de agosto-3 de septiembre de 1977), Milán, 1980, pp. 3-26; G. G. Merlo, «Tra "vecchio" e "nuovo" monachesimo (dalla metà del XII alla metà del XIII secolo)», en *Dal Piemonte all'Europa*, cit., pp. 175-198 y, para un mayor detalle, V. Polonio, «Il monachesimo nel Medioevo italico», en G. M. Cantarella (ed.), *Chiesa, chiese, movimenti religiosi*, Roma-Bari, 2001, pp. 144-187.

[46] L. Chiappa Mauri, *Paesaggi rurali di Lombardia*, Roma-Bari, 1990.

[47] *La vita comune del clero*, cit.; C. D. Fonseca, *Medioevo canonicale*, Milán, 1970.

[48] G. Penco, *Cîteaux e il monachesimo del suo tempo*, Milán, 1994. La actualización más reciente sobre el tema cartujo en S. Chiaberto (ed.), *Certose di montagna, certose di pianura. Contesti territoriali e sviluppo monastico*, Actas del Congreso Internacional (Villar Focchiardo, Susa, Avigliana, Collegno, 13-16 de julio de 2000), Borgone di Susa, 2002.

[49] P.-R. Gaussin, *L'Europe des ordres et des congrégations. Des Bénédictins aux Mendiants (VIe-XVIe siècle)*, Saint Etienne s. f. [1984]; G. G. Merlo, *Tra eremo e città. Studi su san Francesco d'Assisi e sul francescanesimo medievale*, Asís, 1991; R. Rusconi, «La vita religiosa nel basso medioevo», en G. M. Cantarella (ed.), *Chiesa, chiese*, cit., pp. 201-214 y 219-228; L. Pellegrini, «Monachesimo ed ordini mendicanti», en F. G. B. Trolese (ed.), *Il monachesimo italiano nell'età comunale*, Actas del IV Congreso de Estudios Históricos sobre la Italia Benedictina (Pontida, 3-6 de septiembre de 1995), Cesena, 1998, pp. 665-694.

[50] G. Albini, *Città e ospedali nella Lombardia medievale*, Bolonia, 1993.

respondía más a su función de servicio dentro de las grandes parroquias, que –cuando no estaban desposeídas de funciones– mantenían un valor básicamente jurisdiccional.

En torno a algunas metas de peregrinación, sobre todo aquéllas más ligadas a formas de devoción local y popular, se construían, a menudo con la generosa participación económica de los fieles, los santuarios[51]. Mientras tanto, en los barrios de las ciudades y en las aldeas rurales, unas nuevas asociaciones de laicos, las cofradías[52], desarrollaban su actividad dentro de iglesias ya existentes, en iglesias construidas ex profeso o en otros edificios aptos para las reuniones. Los santuarios y las cofradías estimularon de modo acentuado unas formas de movilidad religiosa local, confiriendo una especial vitalidad –que además duró mucho tiempo– a momentos rituales colectivos como las procesiones.

Ahora la extensa red era muy rápida; la tipología de los edificios que se pueden definir como religiosos respondía a una religiosidad que impregnaba todos los aspectos de la vida cotidiana. Casi únicamente las catedrales siguieron persiguiendo unos ideales de magnificencia, a veces incluso con una acentuación de la «distancia» con los fieles, según unos modelos de continuidad que pudieron llegar hasta la Contrarreforma: eran los modelos del poder, parecidos –por su manifestación de superioridad– tanto en la arquitectura civil como en la que ya podemos definir no genéricamente como religiosa sino como verdadera y específicamente eclesiástica.

---

[51] A. Vauchez, *La Sainteté en Occident aux derniers siècles du Moyen Âge*, Roma, 1981 [ed. ital. parcial: *La santità nel Medioevo*, Bolonia, 1989, pp. 65-86].

[52] R. Rusconi, «La vita religiosa», cit., pp. 214-219; sobre la madurez de estas expresiones sociorreligiosas cfr. C. F. Black, *Italian Confraternities in the Sixteenth Century*, Cambridge-Nueva York, 1989.

5

CARACTERES DE LA CONSTRUCCIÓN DE IGLESIAS Y MONASTERIOS

Anne Prache

Las iglesias

La Alta Edad Media

Las primeras iglesias fueron construidas en el siglo IV, después del reconocimiento oficial del cristianismo por parte del Imperio romano. Hacia el año 500, en el alba de la Edad Media, su número ya era considerable y algunos de sus caracteres arquitectónicos ya están definidos[1]. La iglesia es un edificio concebido para acoger a un gran número de personas, a la vez fieles y clero. Su forma más sencilla es la de una sala rectangular con altar, en el que se celebra el culto, con el espacio para el clero situado en uno de los extremos y el acceso en el extremo opuesto.

En las ciudades principales, que generalmente son antiguas capitales romanas, suele haber más iglesias. La primera en orden cronológico y la más importante es la iglesia del obispo, que se empieza a llamar «catedral» para distinguirla de las demás. A un lado se erige una serie de construcciones anexas: el baptisterio, la residencia del obispo, algunos edificios para el clero y a veces una segunda iglesia. El conjunto forma el grupo-catedral y se sitúa generalmente en el interior de la ciudad. En los centros urbanos mayores, como Milán o Reims, puede haber iglesias secundarias, destinadas a convertirse en iglesias parroquiales cuando tengan un clero propio. Además, se alzaban iglesias funerarias en los alrededores de la ciudad, dentro de las antiguas necrópolis en las que los romanos enterraban a sus difuntos. Estas iglesias están construidas encima de las tumbas de los mártires o de santos venerados.

A comienzos del siglo VI la arquitectura de las iglesias presenta una gran variedad de tipos, que se pueden subdividir en dos grupos: los edificios de planta basilical y los edifi-

---

[1] R. Krautheimer, *Early Christian and Byzantine Architecture*, Baltimore, 1965, pp. 17-65 [ed. cast.: *Arquitectura paleocristiana y bizantina*, Madrid, Cátedra, 1988]; N. Duval, «Edifices de culte, décor architectural et mobilier liturgique», en *id.* (ed.), *Naissance des arts chrétiens. Atlas des monuments paléochrétiens de la France*, París, 1991, pp. 186-219.

cios de planta central[2]. El adjetivo «basilical» deriva de las basílicas de la Antigüedad romana, edificios públicos que servían de salas de reunión o de tribunales. La iglesia de tipo basilical tiene una forma alargada, que a partir de la sala rectangular ha dado origen a numerosas variantes. Se le añadió un ábside en la parte del presbiterio y del altar; se desarrolló la nave central para los fieles, con naves laterales sencillas o dobles; también se incluyó una nave transversal entre la nave central y el ábside, en la zona del crucero. Todos estos elementos ya se encuentran presentes en las grandes basílicas del siglo IV (fig. 1). En cuanto a las iglesias de planta central las tipologías más sencillas son el cuadrado, el círculo y el octógono. Algunas iglesias tienen la forma de una cruz, con cuatro naves de idénticas dimensiones. Completada por naves dispuestas en las esquinas para obtener un deambulatorio cuadrado, la planta adquirirá la forma de cruz griega, así llamada porque conoció un gran éxito en el Imperio bizantino. En cambio, las iglesias de planta basilical con el crucero sobresaliente algunas veces son llamadas «de cruz latina». Se pueden añadir altos nichos o ábsides en las distintas caras de las iglesias de planta centralizada. Estas últimas también pueden enriquecerse en su interior con una nave lateral que forma un deambulatorio continuo: un ejemplo notable lo constituye San Lorenzo en Milán.

Los espacios interiores no están delimitados de manera rigurosa. El obispo o el sacerdote celebra la misa de frente a los fieles, de modo que el altar no está adosado a un muro y su posición varía dependiendo del área más o menos amplia reservada al clero.

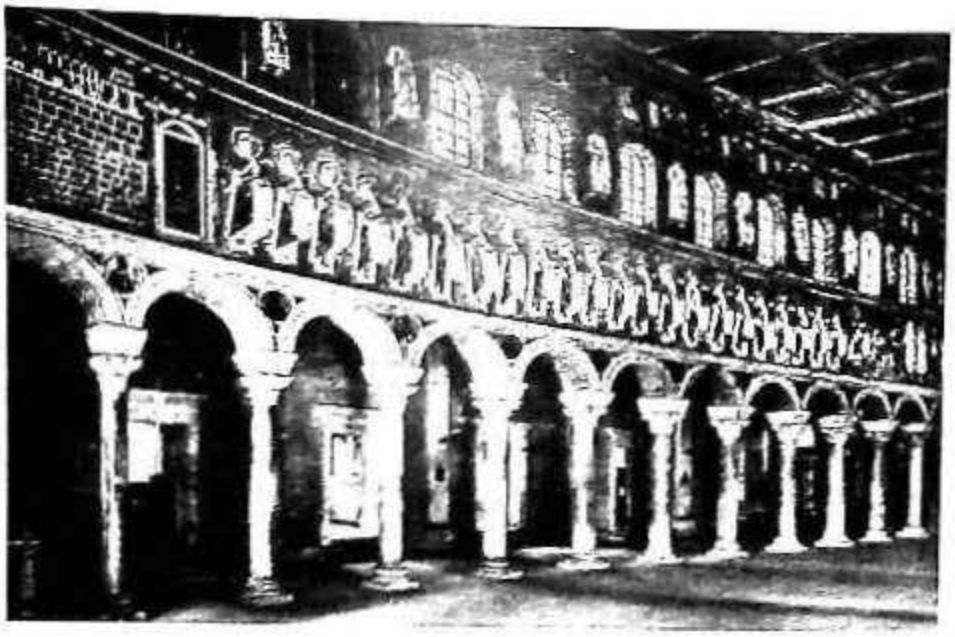


Figura 1 Rávena, basílica de San Apolinar Nuovo, parte norte de la nave central, primera mitad del siglo VI.

[2] J. Hubert, «L'architecture et le décor sculpté», en J. Hubert, J. Porcher y W. F. Volbach (eds.), *L'Europe des invasions*, París, 1967, pp. 1-102 [ed. cast.: *La Europa de las invasiones*, Madrid, Aguilar, 1968]; P. Verzone, *Werdendes Abendland*, Baden-Baden, 1967; P. de Palol y M. Hirmer, *Spanien. Kunst des frühen Mittelalters vom Westgotenreich bis zum Ende der Romanik*, Múnich, 1965, pp. 13-20; A.-B. Mérel-Brandenburg, «L'Antiquité tardive et le haut Moyen Âge», en A. Erlande-Brandenburg y A.-B. Mérel-Brandenburg (eds.), *Histoire de l'architecture française du Moyen Âge à la Renaissance (Ve siècle-début du XVIe siècle)*, París, 1995, pp. 75-91.

En las iglesias provistas de crucero, el altar puede estar situado en el centro, es decir, en el cruce de los dos grandes ejes de la iglesia, y entonces puede estar coronado por una cúpula o por un cimborrio. Los brazos del transepto a veces están separados del crucero por medio de muros calados. El ábside generalmente está a distinto nivel que la nave central o que el crucero; el muro que lo une al resto de la iglesia constituye el muro triunfal, y la parte que enmarca el vano constituye el arco triunfal. El ábside casi siempre está abovedado con una bóveda de horno (o semicúpula), y el crucero y la nave central están cubiertos por armaduras de parhilera o por techumbres planas.

Por el contrario, los edificios de planta central suelen estar cubiertos por bóvedas en torno a una cúpula axial; al igual que las criptas, salas subterráneas o semienterradas que aparecen por primera vez en las iglesias funerarias para acoger las tumbas objeto de veneración. Las criptas y los laterales de las iglesias de planta central están cubiertos por bóvedas de crucería o por bóvedas de cañón: en efecto, las primeras retoman el sistema de cubiertas abovedadas empleadas habitualmente en la arquitectura antigua. Un tipo particular de cripta, imitado muy pronto en otras iglesias, hizo su aparición en el siglo VI en San Pedro de Roma: para conducir a los peregrinos alrededor de la zona central, se dispuso un corredor de forma circular que constituye una especie de deambulatorio.

En los edificios sin naves laterales y en los ábsides, el alzado se reduce a un único nivel de ventanas. Cuando hay naves laterales, el nivel inferior está abierto y conforma una sucesión de arcos de medio punto sustentados por columnas. Sobre las arquerías de la nave central, más elevada que las laterales, se abren ventanas, con una franja de muro ciego en la zona intermedia que se corresponde con la cubierta de las naves laterales. De esta forma, la iluminación directa está asegurada por las ventanas en lo alto de la nave central y por las ventanas abiertas en el exterior de las naves laterales. Las arcadas y las ventanas suelen ser de medio punto, recortadas en el muro sin abocinamiento y sin ninguna moldura. Ni siquiera se intenta superponer verticalmente los vanos, y la impresión que domina en los interiores es la de la horizontalidad de las hileras de columnas, arquerías y ventanas.

En el exterior tampoco hay elementos verticales, del tipo de un contrafuerte, que rompan la continuidad de las superficies macizas. Las puertas están coronadas por un arquitrabe y a veces asumen unas dimensiones monumentales. A menudo, delante de la fachada principal y a lo largo de los laterales se extienden unos pórticos o unas galerías. Parece incluso que delante de algunas iglesias había patios rodeados por galerías.

En realidad, para los primeros años de la Edad Media las fuentes escritas y las excavaciones arqueológicas son más numerosas que las iglesias conservadas, excepto algunos monumentos romanos y ravenaicos que no muestran ninguna ruptura con la arquitectura de la Tardoantigüedad. Distinto es el caso de los baptisterios. En su mayor parte ofrecen una datación incierta, entre los siglos VI y VIII. La solución de planta central es la norma, ya que se adapta bien al bautismo por inmersión: la piscina está situada en el centro, y el clero y los asistentes se disponen alrededor. Cubiertos con bóvedas, a veces están circundados por un deambulatorio, como en Nocera y en Aix-en-Provence; a veces están rodeados de nichos y decorados con columnas adosadas, como en Fréjus. La ubicación del baptisterio varía de una iglesia a otra: en el eje de la fachada o al lado, pero normalmente es un edificio exento.

También los monasterios han existido desde la Antigüedad, pero ignoramos casi todo de su organización[3]. Por supuesto, poseían un lugar para la oración, iglesia o capilla, pero el desarrollo del monacato occidental se consolida sobre todo en el siglo VI. San Benito funda la abadía de Montecassino hacia el 530 y escribe para sus monjes una *Regla* que está todavía en vigor en las abadías benedictinas. San Columbano deja Irlanda un poco más tarde, funda el monasterio de Luxeuil hacia el 575 y muere en el 610 en la abadía de Bobbio, también fundada por él. A lo largo de los siglos VII y VIII ven la luz numerosas abadías, desde el sur de Italia hasta los Países Bajos y desde Irlanda hasta Baviera. El éxito del movimiento monástico lleva a construir iglesias de dimensiones cada vez mayores, en lugares a veces aislados, en dominios concedidos por nobles, y a veces junto a iglesias funerarias suburbanas, como por ejemplo en Saint Denis.

Se puede observar cómo, a partir de la Alta Edad Media, las catedrales y las abadías están casi siempre circundadas por iglesias, capillas y oratorios secundarios, y cómo estos edificios determinan unos itinerarios para las procesiones de religiosos y fieles. Las iglesias principales pueden alcanzar un tamaño considerable, de 50 a 70 metros de largo, pero muchas, incluso catedrales, no superan la treintena de metros; las iglesias rurales son aún más modestas. Los materiales de construcción varían también según las regiones, y no se sabe prácticamente nada de las iglesias de madera que probablemente se erigieron en las regiones boscosas del norte de Francia, de Alemania y de las islas Británicas. Tal vez los edificios más originales se levantaron en España, donde quedan algunas pequeñas iglesias de cronología discutida, como Santa Comba de Bande, de planta centralizada en forma de cruz y completamente abovedada, y San Pedro de la Nave, en la cual sólo el cuerpo de naves presenta cubierta de madera.

La arquitectura de las iglesias se transforma principalmente en época carolingia, en la segunda mitad del siglo VIII y en el siglo IX[4]. En Italia, en las iglesias de Roma, como Santa Práxedes, y en San Salvador de Brescia, se sigue siendo fiel al pasado paleocristiano, pero también se crean obras curiosas, influidas en parte por el arte bizantino. Santa Sofía de Benevento, en particular, tenía una planta central, combinada con tres ábsides y un deambulatorio en forma de dientes de sierra. En la península Ibérica, en el reino de Asturias, se construyeron iglesias de gran valor: la nave central de San Miguel de Lillo y Santa Cristina de Lena siguen la tradición del arte visigodo de construir en piedra hasta la cubierta.

Sin embargo, las grandes obras se realizan sobre todo en los países englobados en el Imperio carolingio: Carlomagno y sus sucesores se proponen revivir el Imperio romano y la Antigüedad cristiana, aunque, paradójicamente, la arquitectura religiosa se aleja del arte antiguo. Una de las razones habría que buscarla en los cambios de la liturgia: el bautismo por unción se prefiere al de por inmersión, la multiplicación de los altares, la devoción a las reliquias y a Cristo Salvador. La novedad consiste en que se intenta incorporar todo en un mismo edificio, al menos en las iglesias más grandes. Se van definiendo dos nuevos tipos

---

[3] W. Braunfels, *Abendländische Klosterbaukunst*, Colonia, 1969

[4] J. Hubert, «L'architecture et son décor», en J. Hubert, J. Porcher y W. F. Volbach (eds.), *L'empire carolingien*, París, 1968, pp. 148 [ed. cast. *El imperio carolingio*, Madrid, Aguilar, 1968]; C. Heitz, *L'architecture religieuse carolingienne, les formes et leurs fonctions*, París, 1980.

de iglesias de planta basilical: la que presenta dos ábsides contrapuestos (Fulda, Colonia) y las de cuerpo occidental *(Westwerk)* (Centula/Saint-Riquier). El primer tipo no resuelve el problema de una entrada monumental en el eje de la nave central, sino que une dos edificios religiosos. El segundo tipo dispone un pórtico de entrada abovedado delante del ingreso de la nave y ubica encima el segundo presbiterio, cuyo acceso, sin embargo, lo complica la necesidad de construir, para llegar al mismo, unas escalinatas dentro de torres laterales; además, a pesar de la abertura del presbiterio superior a la nave central por medio de una gran arcada, el cuerpo occidental configura una estructura compartimentada. En la catedral de Reims, el baptisterio, sustituido por pilas bautismales, está situado dentro del pórtico.

Las criptas se amplían y pueden constituir estructuras que se extienden más allá del presbiterio, como, por ejemplo, las capillas añadidas a principios del siglo IX en Saint-Denis por el abad Hilduino y, sobre todo, las criptas de Saint-Germain de Auxerre, construidas algo más tarde. Las iglesias de planta central se vuelven menos frecuentes; son tanto capillas palatinas, como en Aquisgrán y en Germigny-des-Près, como iglesias dedicadas a la Virgen e inspiradas en el Panteón de Roma, transformado en santuario mariano, como Sancta Maria Rotunda en Centula.

Las únicas partes cubiertas por bóvedas son las criptas y los ábsides, a los que se añaden los pórticos en los cuerpos occidentales. En los pisos superiores de estos últimos puede haber tribunas, que forman unos matroneos iluminados por ventanas en la contrafachada y a lo largo de los muros laterales. Una estructura maciza carolingia de este tipo se conserva en Corvey, Westfalia. La Capilla Palatina de Aquisgrán, encima del deambulatorio abovedado, comprende asimismo una tribuna (fig. 2), y parece que alguna vez

Figura 2. Aquisgrán, Capilla Palatina (catedral de Santa María), tribuna, ca. 790-805.

hubo también tribunas en los brazos del transepto. Parece que el alzado de las naves de la planta basilical, con cubiertas de madera, constaba de dos niveles. En los edificios de cierta importancia, como Saint-Denis, las columnas siguen siendo los soportes preferidos para las grandes arquerías, aunque también es frecuente el uso de pilares cuadrados, coronados por un ábaco.

En las fuentes, ya se habla de torres desde el siglo VI; sin embargo, su difusión se produce mucho más claramente en la arquitectura carolingia. En las antiguas representaciones de Centula, dos altas torres dominan el cuerpo occidental y el crucero del transepto oriental, y en Corvey se conservan huellas de una gran torre central sobre el cuerpo occidental, a su vez flanqueado por dos torres laterales con escaleras. Los más antiguos campanarios de Italia, en concreto el de Rávena, también se remontan a esta época. El campanario es una torre aislada con un recinto para las campanas: no se sabe mucho de cómo estaban construidas estas estructuras con anterioridad, a pesar de constituir un elemento esencial en la arquitectura religiosa de la Edad Media.

A lo largo de los siglos, desde el VI hasta el X, distintos factores influyeron en los cambios estructurales de los presbiterios. Por un lado, y debido al aumento del número de altares, se añadieron con frecuencia al ábside principal dos ábsides laterales, como hemos visto en el caso de Santa Sofía de Benevento. Esta solución se aplica sobre todo en las iglesias basilicales sin transepto, ya que en este caso los ábsides laterales cierran las naves laterales. Uno de los ejemplos más antiguos parece que fue la catedral de Ginebra, en el siglo VI. Por otro lado, más tarde y con dataciones inciertas, se tomó la costumbre de orientar las iglesias, es decir, cuando la configuración del terreno lo permitía, de dirigir el presbiterio hacia el este. Puede que se tratara de una usanza más o menos consolidada en época carolingia, ya que el abad de Fulda precisa en ese periodo que quería una iglesia *more romano*, a la manera de San Pedro de Roma, cuyo presbiterio, sin embargo, está orientado hacia el oeste: él no habría formulado su propuesta si su iglesia abacial no hubiese estado orientada. Por último, el hecho de que, hacia finales del siglo IX y durante el siglo X, el sacerdote oficiante en el altar diese la espalda a los fieles en vez de mirarlos contribuyó sin duda a la orientación del presbiterio para asegurar una mejor iluminación durante las misas matutinas.

El final del periodo carolingio fue considerado durante mucho tiempo una fase de interrupción de las grandes fábricas arquitectónicas, causada por las crisis provocadas por los problemas sucesorios y por las invasiones normandas y, luego, húngaras. En cualquier caso, durante la segunda mitad del siglo X, bajo el estímulo de la abadía de Cluny (fundada en el 910) y del Imperio restaurado por Otón I (936-973)[5], comienza la renovación, aunque no se pueda hablar todavía de arte románico. En Alemania, muchas catedrales fueron reconstruidas, pero de éstas, como de los edificios anteriores, no queda mucho. La de Magdeburgo, erigida por iniciativa de Otón I, era enorme según lo que han podido mostrar las excavaciones. La iglesia de la abadía de Gernrode,

---

[5] L. Grodecki, «Architecture et décor monumental», en L. Grodecki, F. Mütherich, J. Taralon y F. Wormald, *Le Siècle de l'an mil*, París, 1973, pp. 3-84 [ed. cast.: *El siglo del año mil*, Madrid, Aguilar, 1973]; X. Barral i Altet (ed.), *Le paysage monumental de la France autour de l'an mil*, París, 1987; J.-P. Caillet, «L'architecture religieuse», en P. Riché (ed.), *L'Europe de l'an Mil*, La Pierre-qui-Vire (Saint Lager Vauban), 2001, pp. 149-225.

fundada en el 961, se conserva mejor en la nave. Ésta se sitúa en la secuencia de iglesias carolingias de ábsides contrapuestos, con una cripta occidental y un transepto oriental, en origen separado por un muro divisorio. Su novedad consiste en la alternancia de soportes en la nave (pilar-columna-pilar), en los matroneos longitudinales situados encima de las naves laterales y en los arcos de descarga dominados por los vanos geminados de los matroneos, pero los diferentes niveles no están superpuestos y predomina la sucesión horizontal de los vanos. La iglesia abacial de San Miguel de Hildesheim fue comenzada hacia el año 1000. Concebida con dos transeptos resaltados, uno al oeste y otro al este, destaca por los dos cruceros cuadrados, delimitados por grandes arcos, por la alternancia de los soportes, por los capiteles cúbicos y por las tribunas erigidas al fondo de los brazos del crucero. San Pantaleón de Colonia, comenzada en el 964, ofrece unas características innovadoras en la concepción del cuerpo occidental, al reducir su pórtico a la profundidad de la tribuna que sostiene y al dejar libre toda la parte situada bajo la gran torre central para integrarla en la nave central. La cabecera occidental de Essen, que forma un semihexágono, responde a la misma voluntad de eliminar las compartimentaciones.

En Cluny, después de unos comienzos modestos y una primera iglesia muy sencilla, el abad Mayolo (954-981) mandó construir la iglesia conocida como Cluny II, hoy desaparecida. Comprendía un presbiterio más bien profundo, con tres naves cerradas por tres ábsides escalonados. Otros dos ábsides, más cortos, delimitaban este presbiterio abriéndose directamente a los brazos salientes del transepto. El efecto de profundidad decreciente producido por estos cinco ábsides ha llevado a aplicar a este tipo de iglesias el término de «cabecera escalonada» o «cabecera benedictina», ya que Cluny II fue imitada, sobre todo, en la construcción de las iglesias monásticas de la orden cluniacense.

La época románica

El arte románico apareció en el siglo XI, caracterizado, aún más que el final del siglo X, por la emancipación de la arquitectura religiosa y por la creación de formas nuevas[6]. Los monumentos conservados en Europa occidental ya son más numerosos. Siguen encontrándose iglesias rurales con una sola nave y cubierta de madera, pero no es en éstas donde se elaboran las nuevas estructuras.

Los eruditos han considerado durante mucho tiempo que el impulso creativo estuvo suscitado por la voluntad de cubrir completamente las iglesias con bóvedas de piedra para que pudieran resistir los frecuentes incendios, pero las investigaciones no se han limitado a los edificios con cubiertas abovedadas. La cultura medieval se difunde por toda Europa, hasta Escandinavia, Hungría y Polonia, recién cristianizadas en el siglo XI, y la arquitectura se renueva junto con todas las demás formas de expresión ar-

[6] H. E. Kubach, *Architettura romanica*, Milán, 1972 [ed. cast.: *Arquitectura románica*, Madrid, Aguilar, 1989]; H. Eckstein, *Die Romanische Architektur Der Stil und seine Formen*, Colonia, 1995; A. Prache (ed.), *Initiation à l'art roman, architecture et sculpture*, París, 2002. Para Francia véase también É. Vergnolle, *L'Art roman en France, architecture, sculpture, peinture*, París, 1994 y, para España, P. de Palol y M. Hirmer, *Spanien*, cit.

tística. Desde época carolingia se intuye el deseo por reunir en una misma construcción varios espacios para el culto, y la arquitectura otoniana le añade el de eliminar las compartimentaciones y crear un cierto ritmo en la alternancia de los soportes. La arquitectura románica reúne los espacios y los volúmenes jerarquizándolos, delimita los planos horizontales y los planos verticales, y trata los muros, en el interior y en el exterior, como elementos plásticos, en los que juegan las luces y las sombras. Todo se coordina y se dispone con cada vez mayor rigor. Las columnas y los paramentos planos, perforados con aberturas alineadas horizontalmente sin ninguna relación en vertical, tienden a desaparecer, salvo cuando resulta evidente la voluntad de remitirse a la Antigüedad cristiana. La arquitectura románica no se impone de golpe, y será sólo a finales del siglo XI y durante el XII cuando cree sus obras maestras.

Las antiguas plantas de las iglesias no se abandonan y los espacios tradicionales de la nave central, del transepto y del presbiterio se conservan durante toda la Edad Media (fig. 3). A partir de este esquema, los arquitectos románicos imaginan nuevas fórmulas. Hace su aparición la girola en la cabecera, con capillas radiales que alternan con ventanales. El presbiterio más antiguo conservado de este tipo parece ser el de la antigua iglesia abacial de Tournus (1007-1020). Situado entre el ábside y el transepto, la cabecera gana en profundidad. Los propios transeptos están rodeados a veces por naves laterales y provistos de capillas orientadas, como en Saint-Remi de Reims (1035-1049). El crucero también puede cerrarse con dos ábsides, uno en el extremo de cada brazo, como en la catedral de Pisa (después del 1063), e incluso formar, con un presbiterio de igual estructura, un edificio con tres ábsides o en forma de «trifolio», como en Santa

Figura 3. Paray-le-Monial (Borgoña), basílica (antes iglesia del priorato cluniacense) del Sagrado Corazón, nave central, finales del siglo XI-comienzos del siglo XII.

María del Capitolio en Colonia (*ca.* 1060). La fachada sufre una notable evolución. En los países del norte suele estar precedida por una torre-pórtico maciza (Saint-Germain-des-Prés en París, antes del 1014). En Normandía se elabora una fachada armónica con dos torres, que se corresponden con las naves laterales y se elevan verticalmente desde el suelo, con sus esquinas subrayadas por contrafuertes verticales (Jumièges, antes del 1067). Las iglesias abaciales están a menudo dotadas de un pórtico (Tournus, Vézelay), que da origen a dos fachadas sucesivas, una exterior y otra interior. Especialmente en Italia, en las iglesias más modestas y en las cistercienses, también son bastante frecuentes las fachadas sencillas, formadas por un muro.

En el siglo XII se difunde otro tipo de cabecera en las plantas «bernardas», llamadas así por haberse adoptado en la iglesia cisterciense de Claraval hacia 1130, cuando era abad san Bernardo. El presbiterio es rectangular, conformando una cabecera plana, y en los brazos del transepto se abren capillas, también rectangulares y unificadas al exterior en un muro continuo. La cubierta se fija mejor que en las cabeceras con girola y capillas radiales. Una variante está constituida por la cabecera rectangular rodeada por una girola que sigue el mismo diseño, planta que aparece a comienzos del siglo XII en la abacial benedictina de Romsey, en Inglaterra. Por otro lado, la cabecera rectangular sencilla, sin capillas en el transepto, es bastante común en las iglesias rurales de época románica, por lo menos en los países del norte.

Se pueden mencionar también algunas cabeceras con ábside y girola pero sin capillas radiales (Jumièges). La tipología carolingia de la planta con ábsides contrapuestos pasó a Alemania (Tréveris, Maguncia, Worms). La iglesia posee generalmente un solo transepto: unas veces al oeste, como en Maguncia; otras al este, como en Worms. Más sorprendente es la antigua iglesia abacial de Ely, en Inglaterra, que comprende dos transeptos: uno al este, entre la nave central y el presbiterio, y el otro directamente en la fachada (uno de los brazos ha desaparecido). Otra solución aparece en la gran iglesia de Cluny III (hacia los años 1088-1130): en el acceso al ábside y al deambulatorio hay un pequeño transepto, y uno grande, del que se conserva el brazo sur, se sitúa entre los tramos rectos de la cabecera y la nave central. Estas plantas tan diferentes presentan una característica común: tienden a facilitar la circulación y a reagrupar los altares en el presbiterio y en los transeptos.

Las iglesias de planta central se renuevan. Siguen construyéndose baptisterios, sobre todo en Italia (Florencia, Pisa). En algunos casos, como la rotonda de San Benigno en Dijon, erigida en el siglo XI por Guillermo de Volpiano, se intenta combinar la planta central con una nave basilical. En el valle del Rin, especialmente en Ottmarsheim, se sigue imitando la Capilla Palatina de Aquisgrán. En otros sitios, en San Marcos de Venecia o en Saint-Front de Périgueux, se inspiran en las iglesias bizantinas de cruz griega. Bajo la influencia de las cruzadas también se construyen iglesias dedicadas al Santo Sepulcro que derivan muy libremente del modelo de Jerusalén (Santo Stefano de Bolonia, Neuvy-Saint-Sépulcre); a veces se trata de iglesias de órdenes militares, como en Cambridge o en Tomar en Portugal.

La cubierta abovedada en piedra de las iglesias hace necesario el refuerzo de los muros por medio de soportes interiores y contrafuertes exteriores; sin duda, esto influye a la hora de superponer los vanos para que, así, se permita la colocación de estos re-

fuerzos verticales. Sin embargo, los elementos verticales que dividen la nave principal en secciones llamadas «tramos» aparecen también muy pronto en las iglesias con cubierta de madera e indican, por consiguiente, una nueva voluntad de ritmo y de orden. Testimonios ejemplares de este tipo son, hacia el 1030, la nave de la catedral de Spira, con sus arcos de orden colosal que engloban arquerías y ventanales y, hacia el 1040, la de Jumièges, con las columnas ocupando toda la altura de los muros; éstas son contemporáneas de San Pedro de Roda, que presenta una cubierta abovedada.

La estructura de los soportes parece estar ligada a esta superposición de los vanos. Durante siglos, los constructores reutilizaron las columnas de los edificios antiguos abandonados: no debieron de quedar muchas después del año 1000, pero ésta no es una explicación suficiente para la aparición de los pilares compuestos. Por otro lado las columnas ya no están adosadas a los pilares, sino que están encastradas en ellos, es decir, formadas por hileras horizontales integradas en los muros, dando la impresión de semicolumnas. Los pilares cuadrados pueden estar provistos de dos columnas entregas, o de cuatro, una en cada cara. Al mismo tiempo nace el pilar cruciforme, que puede crear el efecto de cuatro pilares yuxtapuestos (cripta de Auxerre, *ca.* 1030). A partir de la segunda mitad del siglo XI, el pilar se va haciendo más complejo, con columnas entregas en un núcleo cruciforme, y con columnillas en los ángulos cóncavos. También hay pilares cuatrilobulados (oeste de Francia) y pilares con dobles columnas entregas. La columna aislada se mantiene en los edificios con soportes alternos, como los de Jumièges y Módena, en torno a los ábsides y en los vanos geminados de las tribunas. En las catedrales de Pisa y Monreale, la sucesión de columnas se corresponde con la articulación de la cubierta de madera, según un principio de la arquitectura antigua.

Los pilares compuestos forman parte de la estructura de los muros. Las columnas entregas en sus caras laterales se corresponden con los perfiles de las arquerías, que en el siglo XII se multiplican en baquetones cada vez más decorados con molduras. También los marcos de las ventanas, sobre todo en los presbiterios, están cada vez más decorados con columnillas y arquivoltas, y bandas horizontales subrayan la separación de los niveles. De este modo, los muros parecen estar tallados y dotados de relieve.

Los mismos efectos se consiguen en el exterior con el tratamiento de los paramentos. Las puertas se convierten en objeto de una esmerada decoración, y a comienzos del siglo XII la portada esculpida «alza el vuelo». Ésta podía estar precedida por un pórtico abierto, como en Módena (fig. 4), o tener un tímpano esculpido, como en Moissac. Las jambas presentan disposiciones abocinadas, a veces guarnecidas con columnas, y el arco de descarga se ahonda en curvaturas molduradas o esculpidas. La portada no estaba situada necesariamente en la fachada occidental; también se abre a la nave central o al crucero (Saint-Sernin de Toulouse). Los muros están articulados, al principio, por contrafuertes anchos y planos, que posteriormente se ensanchan con elementos salientes. Los contrafuertes a veces están unidos por arquillos, formando así las llamadas bandas lombardas (San Ambrosio de Milán, Tournous); en otras ocasiones, como en Módena, son grandes arcos los que sirven de elementos de unión.

El alzado interior tiende a ser más complejo. Se mantiene la estructura de un solo nivel en las naves, pero en los ábsides se pueden superponer dos órdenes de ventanas, como en la iglesia abacial de la Trinidad de Caen. En las iglesias con tres naves las va-

Figura 4 Módena, catedral de San Geminiano, fachada occidental, 1099-1106 y segunda mitad del siglo XII.

riaciones aumentan. Sigue habiendo naves basilicales con grandes arcos y ventanales (Spira), pero también hay naves «ciegas», sin cuerpo de luces, en las que las laterales alcanzan con frecuencia casi la misma altura de la central, como, por ejemplo, en Saint-Savin, que prefigura la estructura de la iglesia de salón. O si no, como en la iglesia cisterciense de Fontenay, la nave «ciega» está unida a unas naves laterales mucho menos elevadas. En Auvernia, la nave «ciega» comporta dos niveles: arquería y tribuna. Muchas iglesias, de Italia al reino anglonormando, presentan tres niveles: grandes arquerías, ventanales que iluminan directamente la nave central y, entre ambos, un piso intermedio, formado tanto por una tribuna (Pisa) como por un triforio –es decir, unos vanos que dan a la parte superior de las cubiertas de las naves laterales (Mont-Saint-Michel)– o por una sucesión de arquillos (Cluny III, Autun).

Las aberturas, las arquerías, los vanos de puertas y ventanas suelen ser de medio punto. Sin embargo, ya desde finales del siglo XI en Cluny se emplea en las grandes arcadas el arco apuntado, y esta forma de arco, más resistente a las fuerzas ejercidas por el peso de los muros, se extiende rápidamente en Borgoña. El muro también puede estar sometido a un tratamiento particular: si es suficientemente espeso, se perfora con estrechos pasajes que forman galerías arcuadas, ya sea en el interior, al nivel de los ventanales, como en la arquitectura anglonormanda, ya sea en el exterior, como en los ábsides de las iglesias italianas y alemanas. Estas galerías pueden extenderse alrededor de todo el edificio, como en Spira, o estar superpuestas en la fachada, como en Tréveris o en Lucca.

Las bóvedas de cañón y de arista son difíciles de realizar en espacios amplios y elevados, ya que tienen que contar con un sólido sustento. A comienzos del siglo XI, las pri-

neras naves románicas provistas de bóvedas son estrechas y están mal iluminadas por entanas de pequeñas dimensiones. Estos experimentos tienen lugar en Cataluña, una egión relativamente cercana a las pequeñas iglesias asturianas que ya habían sido doadas de cubiertas abovedadas. Un objetivo importante se superó hacia el 1100, cuando el emperador Enrique IV hizo poner bóvedas de arista en la nave central de la catedral de Spira, de unos catorce metros de ancha e iluminada por amplias ventanas. La bóveda de arista, formada por dos de cañón que se cruzan perpendicularmente, permite colocar las ventanas a un nivel más elevado que bajo una bóveda de cañón. En torno a la misma época, en Cluny se construyen bóvedas de cañón apuntado más estables que las de medio cañón. En otros lugares, en Venecia y luego en el sur de Italia y el oeste de Francia, se colocan hileras de cúpulas sobre una única nave para obtener espacios más amplios.

En Lombardía se experimentan unas bóvedas de tipo particular, casi tan convexas como las cúpulas pero concebidas como bóvedas de arista y reforzadas por grandes arcos diagonales cruzados (Rivolta d'Adda). Estas bóvedas lombardas son una especie de bóvedas apuntadas cuyas ojivas no son sino unos arcos diagonales cruzados, sobre los que se puede colocar la cubierta abovedada por compartimentos, o tramos, sucesivos. En realidad, la bóveda de crucería aparece realmente hacia el 1100 en Inglaterra y en Normandía, en Durham y en Lessay, ya que entonces era de planta rectangular (alargada) y no cuadrada, como en Lombardía, y además es mucho menos convexa. A partir de la segunda década del siglo XII, los anglonormandos dominan todas sus posibilidades, pero las iglesias siguen teniendo muros espesos y formas tradicionales.

Cualquiera que sea el tipo de cubierta abovedada, la arquitectura románica siguió una compartimentación lógica en tramos, delimitados por arcos fajones unidos a unos soportes verticales y sustentados por pilares. En el norte de Italia y en los centros alemanes, las bóvedas de planta cuadrada se adaptaron a la alternancia de los soportes aparecida en el arte otoniano: pilar seguido por una o dos columnas; los arcos fajones se corresponden entonces con los pilares. Una alternancia parecida se encuentra también en Normandía, con bóvedas sexpartitas apuntadas.

En la arquitectura de las iglesias, los especialistas han distinguido durante mucho tiempo diferentes escuelas románicas. Ello tan sólo es posible en unos pequeños grupos limitados a un área geográfica restringida, como las iglesias de Auvernia. La arquitectura románica está muy diferenciada y a la vez es muy internacional. Edificios como la catedral de Spira, Cluny III o Claraval II ejercieron una considerable influencia. Otros, como San Marcos de Venecia, constituyen un ejemplo único, ni bizantino ni occidental. Asimismo existen algunas características regionales: territorios de ladrillo, territorios de piedra, territorios de grandes bosques. La arquitectura del centro de Italia, más próxima a Roma, permanece fiel a las fuentes de inspiración paleocristiana; en cambio, el sur de Italia se abre a cualquier tipo de influencia mediterránea y normanda. Por último, en el norte de Italia y en el Imperio, aunque innovan, no pueden olvidar las grandes obras otonianas. En el reino anglonormando se manifiesta un marcado gusto por las construcciones de tres niveles y por los pasajes internos. Algunas tendencias se perfilan según amplias regiones, pero lo que resulta más importante es que en todo el mundo occidental se alejan cada vez más de los modelos antiguos, incluso cuando creen

que les son fieles, y en todas partes los constructores afirman su voluntad de dar orden y ritmo a las estructuras, de imprimirles un efecto dinámico, acentuado por las concavidades y los relieves. Y también en todas partes se erigen más altas que las iglesias torres esbeltas, aisladas como campanarios, integradas en una fachada armónica pero también colocadas de manera diferente; torres gemelas que a veces flanquean los presbiterios, en el norte de Italia, en Alemania, en el norte de Francia. El cimborrio sobre el crucero suele convertirse en torre-linterna, coronada por una bóveda, que ilumina directamente el crucero. Cada iglesia posee ahora su campanario, sea como simple espadaña sobre el frontón de la fachada en el caso de las más modestas, sea como torre sobre el crucero o en uno de los brazos del mismo o en una nave lateral. La torre se integra en el paisaje rural y urbano de Europa. También el chapitel, que parece señalar el cielo, hace su aparición en época románica, en el oeste de Francia, en Brantôme y en Saintes. La prestigiosa iglesia abacial de Cluny se mostraba asimismo muy orgullosa de sus seis torres, de las cuales sólo ha sobrevivido una.

La época gótica (siglos XII-XIII)

Mientras la arquitectura románica se desarrolla desde Portugal (Coimbra) hasta Polonia (Gniezno) y Suecia (Lund), algunos anónimos maestros de la Île-de-France sacan provecho de las obras arquitectónicas borgoñonas y normandas a la hora de colocar bóvedas sobre estructuras ligeras, amplios espacios y aberturas[7]. La primera gran iglesia gótica, que aún existe en parte, es la antigua abacial (hoy catedral) de Saint-Denis, de la que el abad Suger hizo levantar antes de 1140 el cuerpo de fachada y, de 1140 a 1144, la cripta y el presbiterio. La fachada toma el modelo normando de dos torres. Su novedad se manifiesta en las tres portadas y en el rosetón. Las portadas, que hasta el siglo XVIII estaban decoradas con estatuas-columna, se abren en cada una de las secciones delimitadas por los contrafuertes de las torres: en el centro y debajo de cada torre. La composición armónica de la fachada, con tres portadas esculpidas y un rosetón en el eje, se repetirá y se desarrollará en las grandes catedrales.

Del presbiterio sólo queda el nivel del deambulatorio y de las capillas radiales encima de la cripta. El maestro que lo concibió conocía de forma admirable las cualidades de las bóvedas de crucería: eliminó todos los muros divisorios y, como soportes, dejó solamente unas delgadas columnas en el interior y unos contrafuertes en el exterior entre las ventanas, que conforman «una corona ininterrumpida de luz», según una expresión del propio Suger. En efecto, la bóveda de crucería se adapta bien tanto a los tramos trapezoidales de la girola como a los absidiolos y, puesto que los soportes están sólidamente apuntalados, también permite eliminar las superficies de muro. Se desconoce qué aspecto tenía en el siglo XIII la parte alta del presbiterio de Saint-Denis, pero

[7] J. Bony, *French Gothic Architecture of the Twelfth and Thirteenth Centuries*, Berkeley-Londres, 1983; W. Sauerländer, *Le siècle des cathédrales (1140-1260)*, París, 1989; D. Kimpel y R. Suckale, *Die gotische Architektur in Frankreich (1130-1270)*, Múnich, 1985; P. Frankl, *Gothic Architecture*, edición de P. Crossley, Newhaven, 2000 [ed. cast.: *Arquitectura gótica*, Madrid, Cátedra, 2002].

el de Saint-Germain-des-Prés, construido poco después, está reforzado en el exterior con arbotantes que pasan sobre la girola. Las iglesias erigidas en la segunda mitad del siglo XII en el *domaine royal* capeto, de Sens a Mantes, a Noyon o a Reims (Saint-Remi), son reveladoras de esta búsqueda dirigida a unir ligereza y estabilidad con el auxilio de los arcos apuntados –que hacia 1170 sustituyen definitivamente a los arcos de medio punto–, de las bóvedas apuntadas y de los arbotantes.

Las primeras iglesias góticas son tan diferentes entre ellas, en las plantas, en las estructuras y en la altura, como las iglesias románicas, pero domina la tipología basillical. Las cinco naves son poco frecuentes y están reservadas a edificios excepcionales (catedrales de París y de Bourges). El transepto sobresale mucho en Laon, es redondeado en sus extremos en Noyon, no sobresale en París y desaparece en Sens y en Bourges. El presbiterio es rectangular en Poitiers y en Laon, concluido en un ábside en Angers, con girola sin capilla en Sens, Paris y Bourges. El modelo de Saint-Denis, con una corona de capillas en torno al deambulatorio, repetido en Noyon en el siglo XII, es, en cualquier caso, el que a principios del siglo XIII se impone en Chartres, Rouen, Soissons, Reims y Amiens, extendiéndose seguidamente por toda Europa. La cripta en estos edificios tiende a desaparecer y en Bourges se construye sólo para compensar los desniveles del terreno.

Los grados de elevación en el siglo XII van desde el nivel único de la catedral de Poitiers, que es una iglesia de salón con tres naves de igual importancia, hasta los cuatro niveles. Las iglesias cistercienses, que adoptan muy pronto la bóveda de cañón apuntado, prefieren los dos niveles, arcadas y ventanas, como por ejemplo en Pontigny. Las catedrales poseen a veces tres niveles, a veces cuatro. Para los edificios con tres niveles el intermedio entre las grandes arcadas y los ventanales está formado por tribunas en Senlis y por un falso triforio en Sens. Las catedrales con cuatro niveles incluyen entre las tribunas y los ventanales a veces una arquería, como en la cabecera de Noyon; a veces rosetones como en París; a veces un pasadizo con arquería, como en Laon. Este pasadizo-galería interior toma el nombre de triforio o de triforio-corredor.

Las primeras grandes iglesias góticas del siglo XII desarrollan el espacio más en anchura que en altura, en particular en Sens y en Poitiers, y todas las soluciones en planta y alzado tienden a unificar los diferentes volúmenes abriendo los unos sobre los otros. Así, la columna, más sutil que el pilar compuesto, vuelve a ponerse de moda no sólo como evocación de la Antigüedad. Las cabeceras, más recogidas, con o sin capillas radiales, responden a este mismo deseo de comunicación y de recogimiento. Un objetivo importante se alcanza hacia 1160-1180 en Notre-Dame de París, con un impulso vertical sin precedentes (35 metros de altura). A partir de entonces, las catedrales competirán en altura, hasta alcanzar en 1284 los 48 metros del santuario de Beauvais.

En Soissons y en Chartres (fig. 5), poco antes de 1200, los arquitectos llegan a suprimir las tribunas, que sumergen en la sombra a Notre-Dame de París, limitando las ventanas superiores a las lunetas de las bóvedas. La disposición de los arbotantes superpuestos en el exterior asegura el equilibrio de los niveles superiores y de las bóvedas y reemplaza la disposición conferida por las tribunas. Los ventanales se amplían llegando a tener un tamaño comparable al de las arquerías. Solamente el triforio crea una zona de sombra a media altura del alzado y sirve para disimular la última franja de muro, que corresponde a las cubiertas de las naves laterales. Esta estructura de tres ni-

Figura 5. Chartres, catedral de Notre-Dame, nave central, *ca.* 1195-1220.

veles, muy equilibrada, se considera característica de las grandes catedrales del siglo XIII. Sin embargo, en la catedral de Bourges, que es contemporánea a la de Chartres, las grandes arcadas son inmensas en comparación con las ventanas superiores.

A comienzos del siglo XIII los constructores abandonan la columna para volver a los pilares, que se coordinan mejor con los soportes de los muros y los arcos perpiaños de las bóvedas, y que acentúan aún más la subdivisión de los espacios en tramos. Son los pilares angulares de Chartres o los gruesos pilares redondos fasciculados de Bourges.

La alternancia de los soportes, empleada aún en el siglo XII con las bóvedas de cañón apuntado, tiende a desaparecer en Francia en el siglo XIII. A partir de Chartres y de Soissons, será la bóveda de crucería, cuatripartita sobre planta rectangular, la que predomine y cubra, en una sucesión ininterrumpida, tramos análogos.

Los pilares están más espaciados respecto a los de la arquitectura románica y, para poder reemplazar los muros con ventanas de tales dimensiones como para ocupar toda la superficie entre dos soportes y mantener las vidrieras emplomadas, el maestro de Chartres realiza unos ventanales compuestos por dos arcos lancetados bajo un rosetón. El ventanal se perfeccionará en Reims después de 1210, por medio de una tracería de piedra independiente del arco que enmarca la bóveda y excavando las piedras angulares internas: se trata de la llamada ventana cimbrada.

En el exterior se impone la fachada con dos torres, que constituye la entrada triunfal de la catedral, aun cuando se disponen otras portadas esculpidas en los extremos del transepto. Con pórtico, como en Laon, o sin pórtico, como en París, la decoración esculpida de las portadas se integra en la arquitectura. En Amiens, las estatuas de las jam-

bas en derrame se extienden también por los contrafuertes y unen las puertas en una larga secuencia escultórica. El rosetón tiende a convertirse en una pieza de virtuosismo, cuyo diámetro es igual a la anchura de la nave central; unas galerías, adornadas o no con estatuas, lo enmarcan y «ocultan» el hastial de la nave central. Del mismo modo, el bosque de arbotantes en todo el perímetro tiende a disimular las cubiertas laterales; los remates de estos arcos están cada vez más ricamente decorados y coronados por pináculos, y los propios arcos se vuelven cada vez más esbeltos.

Estas características de las catedrales francesas no se difunden inmediatamente. En Inglaterra, a partir de finales del siglo XII se desarrolla una interpretación bastante original de la arquitectura gótica, introducida en el norte a través de la intermediación de los cistercienses y en el sur gracias a la fábrica de la catedral de Canterbury[8]. Las catedrales inglesas, por ejemplo a finales del siglo XII en Wells y en Lincoln y un poco más tarde en Salisbury, no se interesan por la búsqueda de la altura ni por la unión de los pilares con las bóvedas que dividen los tramos. Las iglesias se desarrollan en anchura, como en el arte románico, y poseen frecuentemente dos cruceros sucesivos en la parte oriental, a la manera de Cluny III. La cabecera rectangular de la cruz puede prolongarse en una profunda capilla en el eje (Lady Chapel). Se mantiene el alzado en tres niveles, con tribunas o triforios; los ventanales se sitúan en las lunetas de las bóvedas y los muros conservan un espesor notable, en las molduras de las grandes arquerías así como en los corredores internos a la altura de las ventanas. Las tradiciones del arte románico tienen, por tanto, mucho peso, pero los arquitectos ingleses adoptan los arcos apuntados, a veces lancetados, y animan los pilares y las paredes con fustes de mármol de Purbeck, cuyo color negro contrasta vivamente con las estructuras de caliza de tonos pálidos. Los arbotantes se emplean pocas veces; por el contrario, las bóvedas ojivales se prestan a interpretaciones libres, sin noción alguna de tramos delimitados por perpiaños. Las bóvedas de la cabecera de Saint Hugues de Lincoln forman, así, un juego continuo de triángulos y losanges con nervaduras y aristas, sin relación con la estructura de los muros. La fachada occidental no concede a las portadas la misma importancia que en Francia, sino que desarrolla la escultura en otras partes, en los muros y en los contrafuertes (Wells; fig. 6), y «empuja» las torres hacia el fondo (Lincoln) o hacia los extremos (Wells).

En otros lugares, la arquitectura gótica se propaga con mayor o menor lentitud. Llega pronto a Escandinavia, en Roskilde. La difundieron los cistercienses y los canónigos regulares. Bóvedas de cañón apuntado y arcos apuntados se adaptan a construcciones que mantienen numerosas tradiciones locales. En el Imperio germánico, las iglesias conservan durante mucho tiempo un aspecto macizo y una gran presencia de los muros, hasta el punto de que los especialistas alemanes prefieren calificar la arquitectura de finales del siglo XII y comienzos del XIII como tardorrománica más que como gótica, sobre todo en las iglesias de Colonia[9]. Catedrales con dos ábsides contrapuestos se siguen

---

[8] P. Draper, «Recherches récentes sur l'architecture dans les Iles Britanniques à la fin de l'époque romane et au début du gothique», *Bulletin Monumental* CXLIV (1986), pp. 305-328.

[9] H. E. Kubach, *Architettura romanica*, cit., pp. 126-136; R. Recht, «L'architecture gothique en Allemagne et dans l'Empire», en L. Grodecki, *Architecture gothique*, París, 1979, pp. 121-130 [ed. cast.: *Arquitectura gótica*, Madrid, Aguilar, 1977].

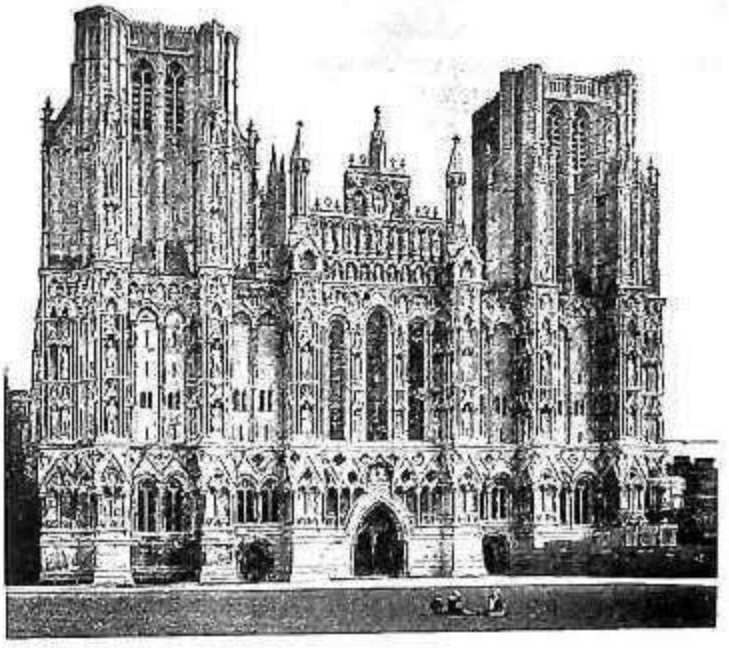


Figura 6. Wells (Anglia oriental), catedral de San Andrés, fachada occidental, *ca.* 1225-1240.

alzando en Bamberg o en Naumburg. La arquitectura gótica no penetra verdaderamente hasta el segundo cuarto del siglo XIII (Limburgo de Lahn, Marburgo, Munster, Tréveris), pero entonces se consolida con firmeza.

En Italia, a excepción de las iglesias de los cistercienses (Fossanova) y de los canónigos regulares (Vercelli), el estilo gótico se difunde superficialmente, hasta que se empiezan las obras de San Francisco en Asís, fundada en 1228[10]. Desde entonces, las nuevas órdenes mendicantes, franciscanos y dominicos, se añaden y a menudo sustituyen a los cistercienses y erigen iglesias góticas en la mayor parte de las ciudades. También el sur de Francia se resistió bastante tiempo a las influencias del norte de Francia, salvo en las iglesias monásticas. Algo un poco diferente se produjo en la península Ibérica, donde la presencia francesa se deja notar en Navarra por intermediación de la Champaña y en las regiones en lucha por la reconquista de los territorios musulmanes. Desde finales del siglo XII el arte gótico penetra en los edificios de Ávila, Cuenca o Sigüenza[11].

Mientras el estilo gótico se afirma poco a poco en toda Europa, la arquitectura del norte de Francia evoluciona, en la década de los treinta del siglo XIII, hacia las nuevas formas del gótico radiante o rayonante. El adjetivo «radiante» (*rayonnant* en francés) deriva de los inmensos rosetones de las fachadas de mediados del siglo XIII, cuyas tra-

[10] J. White, *Art and Architecture in Italy (1250-1400)*, Harmondsworth, 1966, pp. 3-19 [ed. cast.: *Arte y arquitectura en Italia, 1250-1400*, Madrid, Cátedra, 1989]; P. Frankl, *Gothic Architecture*, cit., pp. 99-100.

[11] L. Torres Balbás, «Arquitectura gótica», en *Ars Hispaniae*, vol. VII, Madrid, 1952; L. Grodecki, *Architecture gothique*, cit., pp. 174-178; P. Frankl, *Gothic Architecture*, cit., pp. 100-101.

cerías de piedra se disponen de forma radial a partir de un óculo central[12]. Este estilo es la continuación de las experiencias iniciadas anteriormente para aligerar las estructuras y desarrollar los vanos y las comunicaciones. En las catedrales, los presbiterios alcanzan grandes dimensiones, por ejemplo en Amiens; los brazos del crucero sobresalen menos y las naves son relativamente más cortas. Las grandes arcadas son cada vez más anchas y los pilares parecen estilizarse, gracias a un conjunto de molduras que producen la impresión de haces de columnillas. Hacia la nave central, estas columnillas no se interrumpen con capiteles al nivel de las grandes arquerías, sino que se desarrollan ininterrumpidamente desde el suelo hasta la imposta de las bóvedas. Un buen ejemplo de ello nos lo ofrecen Saint-Denis, reanudado a partir de 1231, y las cabeceras de las catedrales de Amiens y de Tours. Las cubiertas de las naves laterales se rebajan y los triforios se abren. Las ventanas tienen tracerías: se dividen en cuatro lancetas en Saint-Denis, coronadas por tres rosetones, y a veces en tres o cinco lancetas. Los motivos de los rosetones polilobulados, trilobulados o cuatrilobulados invaden la decoración. Las arcadas de los triforios están tratadas como ventanas y sus tracerías tienen continuación en las de los arcos alancetados de las ventanas superiores, uniendo los pisos. La tracería de las ventanas también está tratada a modo de arquerías aplicadas a los muros, por ejemplo en los brazos del crucero de Notre-Dame de París, para prolongar de alguna forma los vanos. Todas las molduras se afinan, acentuando la esbeltez de los muros, que parecen recubiertos de delgadas líneas de gran elegancia, muy lejos de los robustos contrastes de las primeras iglesias góticas. En el exterior, una decoración de gabletes, pináculos, balaustradas, embellece las partes altas y confiere a los edificios una imagen de riqueza.

La Sainte-Chapelle de París, en la capilla superior, muestra el resultado de la búsqueda francesa de ligereza aparente, de unidad del espacio y de decoración mediante calados. Tiene una sola nave, cerrada por un ábside. Pequeñas arquerías revisten la parte inferior; encima, los muros han sido sustituidos por inmensas vidrieras que confieren a la estructura el aspecto de una jaula de cristal. Los soportes de las bóvedas parecen eclipsarse detrás de las delgadas molduras y de las estatuas. En efecto, son «empujados» hacia el exterior en los gruesos contrafuertes unidos por arcos más arriba de las ventanas, y una invisible armadura metálica contribuye a mantener en pie toda la estructura. Un poco más tarde, hacia 1260, en el ábside de Saint-Urbain de Troyes, el armazón de esta caja de cristal está tratado con una sutilidad aún mayor, en dos niveles.

En torno a esta época, en el crucero de la catedral de Chalons, aparece el gran ventanal de fachada, surgida de la unión del triforio con vidrieras y el rosetón. Este ventanal conocerá en Inglaterra su mayor florecimiento a partir de finales del siglo XIII. Existe otro factor que contribuye a la transformación de las iglesias: la incorporación de capillas laterales, primero para uso funerario, luego para las cofradías. A partir de 1225-1230 se erigen las primeras capillas laterales en Notre-Dame de París y, a finales de siglo, las capillas ya estaban previstas al comienzo de la fábrica.

El gótico radiante se difunde a partir del siglo XIII, casi contemporáneamente a la arquitectura de las catedrales. Las iglesias monásticas y las catedrales meridionales gene-

---

[12] Además de la bibliografía citada en la n. 6 véase también R. Branner, *Saint Louis and the Court Style in Gothic Architecture*, Londres, 1965.

ralmente siguen dándole una mayor importancia a los muros: a nivel del triforio, cuando éste existe, y en torno a las ventanas. Hacia 1250, el estilo radiante inspira la iglesia abacial de Westminster, la nave central de Estrasburgo y la cabecera de la catedral de Colonia, y antes de 1300 llega a Suecia, en Uppsala, y a España, en León.

La Baja Edad Media

Por admirada que sea la arquitectura del norte de Francia, el Midi y los demás países, que de ésta sólo mantienen algunos rasgos, aparecen al final de la Edad Media como los creadores más dinámicos[13].

En el sur de Francia, a pesar de la influencia de las catedrales septentrionales en toda una serie de catedrales levantadas desde Clermont-Ferrand hasta Narbona, se prefieren las naves únicas, muy anchas y relativamente bajas (Toulouse), a las que se añaden desde finales del siglo XIII algunas capillas laterales, como en las catedrales de Albi y Lavaur. La iglesia-salón, con tres naves de igual altura, conoce un inmenso éxito en el centro de Europa, desde Minden, en el siglo XIII, hasta Gdansk, Núremberg y Annenberg en los siglos XV-XVI. Aparece también en Francia, por ejemplo en La Chaise-Dieu, y en Italia, en Todi. En España, en Barcelona y en Palma de Mallorca, las iglesias de planta basilical tienen unas arcadas inmensas y unas ventanas superiores muy reducidas. Con un estilo diferente, este género de edificaciones se encuentra también en Italia, como en Florencia, en Santa Maria Novella y en Santa Croce.

Por consiguiente, las iglesias presentan una gran variedad de estructuras. Los tres niveles se mantienen en Inglaterra, en York, Exeter o Canterbury; en Normandía (Saint-Ouen de Rouen), y hasta en Praga y Cracovia. Los dos niveles son muy frecuentes. Las naves únicas y las iglesias-salón privilegian un único nivel de ventanas, que alcanzan alturas considerables en los ábsides pero que rara vez ocupan en las naves centrales toda la superficie del muro. Las órdenes mendicantes propagan por todo el centro de Europa, desde Alsacia hasta Polonia, un modelo de iglesia que se adapta perfectamente a las necesidades de los religiosos, con un profundo presbiterio, de una sola «nave» cerrada por un ábside para los monjes, y una nave de salón para los fieles, que escuchan y siguen a los predicadores desde cualquier punto. Cualquiera que sea la tipología, y cualquiera que sea el país en el que se construye, la iglesia de finales de la Edad Media se caracteriza por la espacialidad interior y por la luminosidad.

Las modalidades de las cubiertas cambian, si bien la techumbre de madera se sigue empleando, especialmente en las iglesias modestas y en las de las órdenes mendicantes (dominicos de Colmar o franciscanos de Florencia). Por otro lado, la asociación de nave central con cubierta de madera y presbiterio abovedado está generalizada. La bóveda de cañón apuntado se enriquece con molduras, nervios, formas estrelladas, pero en Francia, en España y en el sur de los Países Bajos conserva la estructura de tramos limitados

[13] A. Erlande-Brandenburg, *La Conquête de l'Europe (1260-1380)*, París, 1987, pp. 7-95; R. Recht, «L'architecture», en A. Châtelet y R. Recht, *Automne et renouveau (1380-1500)*, París, 1988, pp. 3-73; P. Frankl, *Gothic Architecture*, cit., pp. 187-260.

por arcos perpiaños. En las islas Británicas, donde desde comienzos del siglo XIII la bóveda desarrolla en Lincoln una decoración independiente de los soportes, se suelen emplear bóvedas con múltiples nervaduras. A finales de la Edad Media, en Inglaterra se crea también la bóveda en abanico (Cambridge, King's College), que no tiene nada que ver con la bóveda de crucería de las primeras iglesias góticas. En Praga, en el siglo XIV, Peter Parler cubre la cabecera de la catedral con una bóveda corrida con nervaduras, en la que la función portante de las ojivas y la noción de tramo desaparecen a favor de la unidad espacial del elevado cuerpo (fig. 7). Desde entonces, en todo el centro de Europa se multiplican los juegos ornamentales de las nervaduras, que a veces se curvan como ramas de árboles (Ingolstatt) o como pétalos de flores en el arte de Benedikt Ried.

En los grandes edificios, como las catedrales de Canterbury, Burgos y Cracovia, se siguen imitando las fachadas de dos torres de las primeras catedrales góticas, pero en las grandes iglesias de Italia, así como en las iglesias monásticas y en las menores, subsiste la fachada *a vento* [más alta que el techo de las naves (*N. del T.*)], con o sin decoración de galerías y esculturas. La torre pórtico de la fachada se renueva y alcanza una gran difusión en todo el norte de Europa, a partir de las catedrales de Friburgo de Brisgovia y de Utrecht, asumiendo unas dimensiones colosales. En Friburgo está coronada por un puntiagudo chapitel piramidal, que se extenderá seguidamente de Ulm a Estrasburgo y Amberes, y que constituye el orgullo de las grandes ciudades burguesas de los países nórdicos.

En la arquitectura de las iglesias del gótico tardío conviven distintos estilos ornamentales: *flamboyant* en Francia, Italia y países germánicos; «decorado», luego «perpendicular», en Inglaterra; «isabelino» o de los Reyes Católicos en España; «manueli-

Figura 7. Praga, catedral de San Vito, nave central, *ca.* 1340-1385.

no» en Portugal. Se distinguen estos estilos en la forma de los soportes, de las ventanas, de las portadas y en las nervaduras de las bóvedas, a veces decoradas con claves pinjantes. En su conjunto, revelan una gran libertad en la elección de los elementos arquitectónicos y de los motivos decorativos. Las columnas y los pilares siguen siendo los soportes indispensables, pero a veces adoptan unos contornos en espiral u ondulados, demostrando así, respecto a la estructura, la misma independencia de las bóvedas. Los capiteles a veces desaparecen; a veces forman una corona esculpida en forma de hojas. Las nervaduras de las bóvedas pueden prolongarse en las molduras del pilar, fundirse con ellas y afinarse progresivamente o también detenerse más arriba. Con el arco apuntado compiten los arcos de medio punto, carpaneles o conopiales; en el estilo decorado hay incluso arcos rampantes (Ely, Lady Chapel). Los motivos esculpidos se inspiran en la naturaleza, representando gruesas hojas de col, vegetales espinosos; a veces, como en el estilo manuelino, se introducen elementos marinos o exóticos.

Esta libertad de expresión de la arquitectura religiosa de finales de la Edad Media refleja su vitalidad y dinamismo. Todavía se la llama gótica por comodidad, por oposición a la arquitectura del Renacimiento y a falta de un término mejor para definirla, pero se ha alejado mucho de las primeras obras de Saint-Denis o de Chartres.

Los monasterios y los edificios canonicales

Desde que se construyeron las iglesias, fue necesario erigir unos edificios anexos para el clero y sacristías con el fin de depositar en ellas los paramentos y demás objetos litúrgicos: sin embargo, en la Alta Edad Media los vestigios conservados de estas arquitecturas son aún más raros que los de las iglesias. A menudo se abrían junto a los ábsides unas salas que quizá tenían una función práctica. En las catedrales, los obispos disponían generalmente de una residencia, documentada por las fuentes.

Parece que las primeras comunidades monásticas se instalaron en propiedades ofrecidas por los fieles[14]. Estas comunidades, según la tradición consolidada primero en Oriente, buscaban lugares aislados, y el monacato se desarrolló muy pronto en Irlanda y en las islas Británicas, en sitios que nunca habían sido urbanizados por los romanos.

Es probable que muchos monasterios de la Alta Edad Media estuvieran construidos en madera o con bloques de madera y una masa de barra y paja, y precisamente por esto no han dejado ningún rastro. Parece que, en origen, las construcciones se distribuían dentro de un recinto, que formaba el *claustrum,* del que deriva la palabra «claustro» Poco a poco las estructuras se ordenaron en función de la iglesia principal, porque en el *claustrum* también había capillas y oratorios, y fue necesario disponer una sala de reunión, llamada sala capitular porque, según la *Regla de San Benito,* ahí se lee cada mañana un capítulo de dicha regla. Se necesitó también una cocina, un refectorio, un dormitorio, una despensa y un granero. En la abadía de Fontenelle se mencionan además una biblioteca, una habitación para el trabajo y un cartulario para los archivos.

---

[14] P.-A. Février, «Le monachisme», en N. Duval (ed.), *Naissance,* cit., pp. 134-145; W. Braunfels, *Abendländische Klosterbaukunst,* cit., pp. 13-36.

Es en época carolingia cuando se traza la planta idealizada del monasterio de San Gall (fig. 8). Junto a la iglesia aparece un patio: el claustro. Al este, en la prolongación del crucero, se encuentra el edificio para los monjes. El dormitorio tiene un acceso directo a la iglesia para los oficios nocturnos. En la planta baja se puede imaginar la disposición adoptada en las abadías románicas más recientes, con la sala capitular, el locutorio y un espacio para el trabajo. El ala de la parte opuesta a la iglesia acoge el refectorio y la cocina. Al oeste, hacia la entrada del monasterio, se encuentran el alojamiento del limosnero y la despensa. Alrededor de este conjunto se distribuyen la casa del abad, una escuela, la enfermería con su jardín de plantas medicinales, la vivienda de los novicios y los edificios para diferentes actividades: panadería, lavandería, granero, gallinero, establos y caballerizas. Con mayor o menor regularidad en la disposición, y mayor o menor complejidad, éstas son las principales construcciones que se encuentran en la mayor parte de las abadías benedictinas y cistercienses de la Edad Media.

Y también es en época carolingia cuando se organizan los cabildos de los canónigos de las iglesias catedrales, cuyas reglas son menos rígidas que las de los monjes debido a las funciones que aquéllos ejercen en la administración de las diócesis[15]. En origen, sus construcciones parecen haber sido concebidas con el mismo espíritu que los monaste-

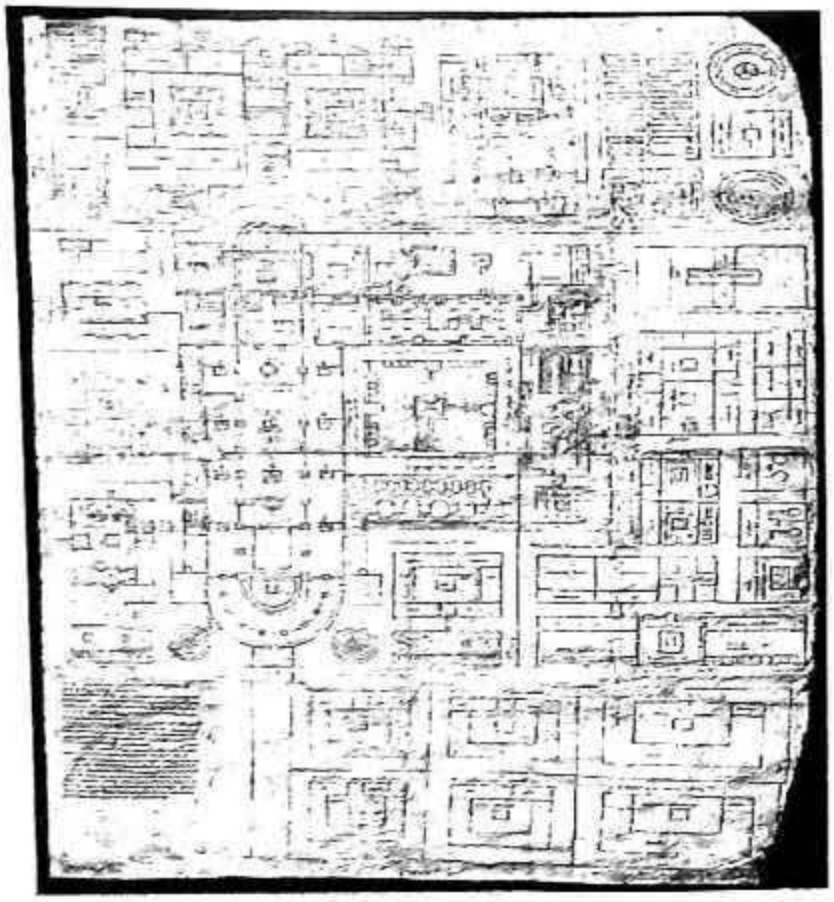


Figura 8. Reichenau, planta de la abadía de Saint-Gall, dibujo sobre pergamino, *ca.* 825.

[15] A. Erlande-Brandenburg, *La cathédrale*, París, 1989, pp. 79-101 [ed. cast.: *La catedral*, Madrid, Akal, 1993].

rios, con un patio para el claustro, una sala capitular y un refectorio. El recinto del claustro no es reglamentario y, todavía a mediados del siglo XIII, los canónigos de Chartres lamentan su ausencia. Además, los canónigos poseen viviendas propias distribuidas en los alrededores de la catedral dependiendo del terreno disponible. En general, cuando no falta espacio, el recinto de la canónica se sitúa a un lado de la catedral y el palacio del obispo al otro, como en Wells o en Noyon.

Aparte de la entrada monumental de la abadía carolingia de Lorsch, generalmente los edificios monásticos y canonicales conservados no son anteriores a la época románica. Su extensión depende del número de monjes, de su fortuna y de la posición. La abadía de Mont-Saint-Michel, por ejemplo, tuvo que sacar partido a un islote rocoso y sus construcciones superpuestas en las escarpadas pendientes están muy amontonadas. Por el contrario, Cluny o Montecassino tuvieron unos monasterios comparables al de la planta de San Gall e incluso más desarrollados, con zonas para los enfermos y para los novicios en torno a un segundo claustro. Estas grandes abadías formaron verdaderas ciudadelas monásticas aisladas que atrajeron a su alrededor a una población rural, o bien estaban situadas en arrabales que se fueron uniendo poco a poco a la ciudad, como Saint-Germain-des-Prés en París o Westminster en Londres.

En los siglos XII y XIII los cistercienses eligieron deliberadamente lugares no edificados como emplazamientos para sus monasterios, y prestaron una especial atención a la cercanía de agua corriente, para poder disponer de conductos hidráulicos hasta el interior de los edificios, en las letrinas, en los lavaderos, en las cocinas, en las construcciones de utilidad[16]. En general, la arquitectura de los monasterios cistercienses se ha conservado mejor que la de las demás comunidades, ya que, al haber sido concebida para durar en el tiempo, suele ser de piedra o ladrillo.

En los monasterios románicos y góticos, las construcciones son sobrias y austeras, fieles a su voto de pobreza. Los edificios situados en torno al claustro están más cuidados. El propio claustro está rodeado de galerías cubiertas, a veces en dos niveles, como en Silos. Las arquerías en torno al claustro están decoradas muy sobriamente en las abadías cistercienses; con capiteles esculpidos y con frecuencia historiados en época románica en las benedictinas (Sant'Antimo, Moissac) y en los claustros de las catedrales (Arles). En época gótica, los vanos se amplían, se ornan con tracerías y a veces están guarnecidos con vidrieras (Heiligenkreuz). La mayor parte de los claustros están provistos de un pozo y de lavaderos, colocados junto a la entrada al refectorio. En las abadías cistercienses hay fuentes dentro de pabellones de planta central, como en Maulbronn y Poblet.

La sala capitular es otra fuente de decoración. En los monasterios se abre al ala oriental del claustro por medio de tres vanos: una puerta entre dos ventanas. Las jambas y los arcos que enmarcan los vanos están a menudo decorados con esculturas y molduras. La propia sala suele estar cubierta con bóvedas y en su perímetro se colocaba un banco corrido de piedra. Su forma varía: cuadrada, rectangular, con o sin ábside. A menudo está subdividida por una o más columnas o pilares, especialmente en el caso de bóvedas de

[16] W. Braunfels, *Abendlandische Klosterbaukunst*, cit., pp. 67-110, L. Pressouyre (ed.), *L'Espace cistercien*, Paris, 1994.

crucería (Fontenay, Fossanova). En Inglaterra, a partir de mediados del siglo XIII, se edifican salas capitulares independientes, de forma octogonal (Westminster, York).

Los refectorios, paralelos o perpendiculares al claustro, forman unas salas rectangulares alargadas, bien iluminadas, con cubierta de madera o abovedada; en este último caso, como en Royaumont, a menudo están subdivididas por una fila de columnas. A veces, en el espesor del muro se excava un asiento para el lector (Chester, Saint-Martin-des-Champs de París). Los dormitorios tienen un tamaño comparable al de los refectorios y también están cubiertos por techumbres de madera o por bóvedas.

Las demás salas tienen disposiciones muy variables. Sólo las cocinas y las salas comunes están provistas de chimeneas. Las despensas, en el semisótano, están cubiertas casi siempre con bóvedas, ya sean de crucería (Eberbach), ya de cañón apuntado (Fountains), para conservar el fresco. Para las demás construcciones, cuando hay diferentes niveles, en época gótica se encuentra con frecuencia un nivel intermedio con bóvedas de crucería y un nivel superior con cubierta de madera, como, por ejemplo, en la Merveille de Mont-Saint-Michel.

Las cartujas, en obediencia a las *Consuetudines* de san Bruno, tienen una distribución de las dependencias distinta a las de todas las demás abadías. En efecto, cada cartujo tiene su propio alojamiento, compuesto por una estancia para el trabajo y la oración, una habitación y un pequeño huerto. Estos alojamientos se reparten alrededor de un gran claustro, y los edificios comunitarios se disponen ordenadamente en torno a un pequeño claustro, como en Pavía o antaño en Champmol. Los conventos de las órdenes mendicantes están más en consonancia con los demás monasterios, pero, como fueron edificados sólo a partir del siglo XII en centros urbanos muy poblados, no presentan siempre la regularidad en la disposición de las abadías más antiguas o aisladas. La parte accesible a los laicos reviste, además, una mayor importancia, y a menudo posee salas de estudio.

Salvo en Fontevraud y en las fundaciones reales, como Mabuisson y Santa Maria Donnaregina de Nápoles, los monasterios femeninos suelen ser más sencillos respecto a sus homólogos masculinos. Las abadías suelen tener también unas dependencias rurales, con dos o tres monjes para administrar las propiedades. Estos prioratos menores se distinguen de las granjas fortificadas sólo por la presencia de una capilla, a no ser que se trate de un priorato parroquial, cuya iglesia, un poco más grande, sirve entonces de parroquia. Asimismo, a partir del siglo XIII las grandes abadías construyen en las ciudades universitarias colegios para sus religiosos estudiantes, como el colegio de los bernardos de París, y disponen en la ciudad de casas para el alojamiento provisional de los abades y para garantizar un refugio en periodos de inseguridad.

6

SEDES Y FUNCIONES CIVILES

Paola Guglielmotti

Presentación

La multiplicidad de sedes desde las que se ejercen los poderes y las funciones civiles es un dato constante de las sociedades complejas y caracteriza de forma especial a la Edad Media europea, tanto que justificaría su definición como «edad de los poderes dispersos», como edad de unos poderes que tienden a alejarse de una jerarquía ordenada y a distribuirse de forma irregular por el territorio. Aun en el contexto de los diversos intentos –llevados a cabo sobre todo en la última fase– por recomponer unos escenarios fraccionados e inestables, estos centros funcionan a menudo integrándose de modo experimental entre ellos pero también en régimen de competencia, fuente de frecuentes conflictos y de acuerdos para organizaciones nuevas y provisionales[1].

Los palacios y los castillos son las bases por excelencia desde las que los individuos y, sobre todo, los grupos organizados ejercen poderes y funciones de distinta naturaleza, y no son, obviamente, algo específico de la Edad Media. Sin embargo, la imagen del castillo, al que el palacio se puede parecer, es la que aún hoy evoca de forma inmediata el largo periodo medieval[2]. Los palacios y los castillos, al igual que las murallas de la ciudad, quieren ser garantía de estabilidad, aún más que instrumentos de unas fuerzas en expansión[3]. Son, en su mayoría, estructuras dúctiles y en continua evolución; cualesquiera que sean sus beneficiarios, experimentan continuamente la distinta cualidad de su presencia y normalmente se hallan en disposición de coordinar múltiples actividades, en ámbitos que van de la administración de los negocios al control de la producción;

---

[1] G. Tabacco, *Sperimentazioni del potere nell'alto Medioevo*, Turín, 1993, pp. 3-41.

[2] T. Lazzari, *Castello e immaginario dal romanticismo ad oggi*, Parma, 1991.

[3] G. Tabacco, «La costituzione del regno italico al tempo de Federico Barbarossa», en *Popolo e stato in Italia nell'età di Federico Barbarossa. Alessandria e la lega lombarda. Relazioni e comunicazioni al XXXIII Congresso storico subalpino per le celebrazioni dell'VIII centenario della fondazione di Alessandria* (Alessandria, 6-9 de octubre de 1968), Turín, 1970, p. 164.

permiten una acumulación de las experiencias sociales y políticas, obviamente sin monopolizarlas. En cambio, sí es peculiaridad de la época medieval el hecho de que muchas actividades de naturaleza civil sean practicadas también por dignatarios eclesiásticos y que se fundan con las religiosas: tanto los edificios consistentes y de prestigio como las fortalezas pueden ser propiedad o posesión de iglesias y monasterios. Así como se sabe que los palacios y, sobre todo, los castillos existen desde la Antigüedad y que siguen siendo edificados y usados después de la Edad Media, hay que considerar otros datos, relativos a su ubicación. En efecto, los palacios no son fábricas exclusivamente ciudadanas y, limitándonos a los casos italianos, se han sacado a la luz recientemente los restos de un palacio abacial del siglo IX en el conjunto monástico de San Vincenzo al Volturno, en Benevento, y también se recuerda un *palacium* del obispo de Asti situado, a comienzos del siglo XIII, en el castillo antigua residencia de los señores de Morozzo, en el sur del Piamonte[4]. Por eso, en estos y en otros casos parecidos no conviene considerar cada uno de los edificios y las funciones en ellos ejercidas de un modo aislado respecto al conjunto arquitectónico en el que se encuentran. Es bien sabido que los castillos no están localizados únicamente en territorios extraurbanos: baste recordar por su imponencia, visible aún hoy día, el castillo milanés de los Sforza, los señores de la ciudad que, a mediados del siglo XV, reformaron una fortificación; pero hay que tener presente que muchas ciudades de la Alta Edad Media, como Génova, tenían una fortificación reducida, en nuestros días ya derruida o englobada en otras fábricas[5].

Así pues, el funcionamiento, normalmente complejo, de palacios y castillos no se puede comprender desde la perspectiva de los esquemas modernos, es decir, buscando separaciones nítidas de los contextos ambientales y una exclusividad de competencias. Aunque es verdad que se pueden concretar fases y tendencias generales, cada caso se presenta con su perfil peculiar y con una variedad extrema de resultados. La misma nomenclatura de las fábricas propuesta por las fuentes escritas debe aceptarse sin rigidez: *castrum, castellum, sala, palacium, domus, turris, fortia* y otros términos nos hablan no sólo de una tradición y de la evidencia física de un edificio, sino también de cómo era percibido y de las ambiciones de quien los administraba. *Curia,* por ejemplo, durante toda la Edad Media designa un centro del que procede un poder y el grupo que lo gobierna, y puede indicar, especialmente en los siglos centrales, un palacio obispal, un castillo rural, una residencia del señor de una ciudad o sólo una parte de todos estos edificios[6]. Los palacios y los castillos conservados hasta nuestros días constituyen una selección drástica –producida por abandonos, conflictos de todo tipo y reconversiones, que prueban su ductilidad– de todo lo que se construyó en época medieval. Sobre todo en los últimos decenios, las investigaciones arqueológicas han permitido crear nuevos «documentos» que –junto a las fuentes escritas de la Alta Edad Media, muy reducidas por causa de un auténtico naufragio documental– han ilustrado mejor, en es-

---

[4] R. Hodges, S. Gibson y J. Mitchell, «The Making of a Monastic City. The Architecture of San Vincenzo al Volturno in the Ninth Century», *Papers of the British School at Rome* LXV (1997), pp. 251 y ss.; P. Guglielmotti, *I signori di Morozzo nei secoli X-XV. Un percorso politico del Piemonte meridionale,* Turín, 1990, pp. 193 y ss.

[5] T. Mannoni, *Caratteri costruttivi dell'edilizia storica,* Génova, 1994, pp. 182-205.

[6] C. du Cange, *Glossarium mediae et infimae latinitatis,* Niort, 1883-1887, *ad vocem.*

pecial, las obras del periodo más antiguo. Los alzados que aún podemos ver, a pesar del aspecto muy alterado respecto al original, contienen, al menos en parte, la experiencia general y estratificada de las fábricas de las que tan sólo se han conservado algunos –o ningún– restos: en un mundo política y socialmente fragmentado, la circulación de estas diversas adquisiciones ha sido discontinua, ha podido cambiar de escala, pero nunca se ha interrumpido por completo.

Fortificaciones rurales: de la época tardoantigua al siglo IX

Proteger y dominar son las funciones más inmediatamente relacionadas con los castillos y más reconocibles en las fortificaciones del periodo que, después de la desaparición de las instituciones imperiales romanas, ve la consolidación, en el mundo occidental, de nuevas formas de organización estatal, a menudo rudimentarias. Con el tiempo, se produce un cambio cualitativo en quienes administran las fortificaciones, sedes de otras funciones y en claro crecimiento numérico: ello sucede sobre todo desde que, a partir de mediados del siglo IX, entra en crisis el mayor dominio de carácter estatal de la Edad Media –el franco de la dinastía carolingia, extendido por buena parte de la Europa continental– y desde que las incursiones militares de sarracenos, húngaros y normandos imponen o proporcionan el pretexto para incrementar las estructuras defensivas. En esta primera fase, a pesar de una general ruralización de la sociedad, las ciudades –sobre todo en Italia y la Galia– siguen siendo los centros principales de la vida institucional. Personajes poderosos que en la ciudad tienen su residencia principal, como obispos y altos funcionarios reales, también tienen, de vez en cuando, distinto grado de jurisdicción sobre el territorio rural: son frecuentes los casos en que coordinan o administran las iniciativas asumidas precisamente desde los castillos.

La época romana y la tardoantigua transmitieron a la primera Edad Media una serie de fortificaciones –en principio relacionadas sólo con el *limes* pero luego ubicadas también en el interior del Imperio– que resistieron la oleada de migraciones de pueblos en el mundo occidental; sin embargo, no hay que pensar en un antecedente romano para cada castillo altomedieval y sí más bien en una pluralidad de orígenes[7]. Con *castrum* y *castellum* (término que es un diminutivo del primero) se referían al campamento estable del ejército romano y a un campamento para formaciones menores, respectivamente; esta terminología de carácter militar pasó a designar también los asentamientos civiles fortificados de corte muy diferente, a menudo ciudades amuralladas, estableciéndose desde muy pronto una distinción entre los dos vocablos[8]. Como era el propio funcionamiento del Estado el que estaba entrando en crisis, no es fácil comprender si eran oficiales públicos o privados los que organizaban la defensa y controlaban el territorio durante la época de las invasiones. En efecto, el asentamiento de pueblos germánicos en los territorios del Imperio

[7] A. A. Settia, «Le fortificazioni dei Goti in Italia», en *Teodorico il Grande e i Goti in Italia*, Actas del XIII Congreso Internacional de Estudios sobre la Alta Edad Media (Milán, 2-6 de noviembre de 1992), Spoleto, 1993, p. 103.

[8] G. P. Brogiolo y S. Gelichi, *Nuove ricerche sui castelli altomedievali in Italia settentrionale*, Florencia, 1996, p. 7.

produjo resultados bastante variados en el comportamiento de las últimas autoridades centrales y de las poblaciones locales.

Las estructuras fortificadas de las que se tiene noticia en Italia durante la dominación del rey Teodorico, iniciada en el 489 con la llegada de los ostrogodos, estaban dispuestas de forma coherente y desempeñaban en su mayoría funciones defensivas y de refugio. La defensa estratégica puesta en práctica por el soberano godo durante sus treinta años de pacífico reinado representaría, sin grandes innovaciones, una prolongación directa del sistema tardoimperial. Después de las *clausurae* ubicadas en la embocadura de los valles alpinos y establecidas por lo menos desde el siglo IV, una serie de fortalezas –y Teodorico incrementó su número– podía ofrecer refugio a los habitantes, expuestos a las correrías de los francos y al riesgo concreto de que se los llevasen como rehenes fuera de la península por otros invasores germánicos. O también, dispuestas en corona, podían constituir una primera protección de los centros urbanos (como en el caso de Milán), cuyas murallas probablemente se estaban restaurando[9].

Para los castillos del norte de Italia se ha propuesto una distinción. En los que estaban situados en los valles alpinos y prealpinos, el asentamiento se desarrolló como continuidad de la época romana: este sistema perduró más allá del dominio godo, aunque con unas estructuras retocadas y mutiladas y sin que pudiese realmente detener a los grupos de invasores. Los castillos fundados antes de la ruptura determinada por la irrupción lombarda en el 568 debieron de cumplir, en cambio, lo prescrito en los tratados militares de aquella época, sobre todo la protección natural del sitio –frecuentemente en altura–, que evitaba así unas obras costosas[10]: del resto también tenemos noticias gracias a Procopio, el historiador que narró la reconquista de Italia, finalizada en el 553, llevada a cabo por el emperador de Oriente Justiniano durante los veinte años de conflictos conocidos como Guerra Gótica. Los promotores de nuevas fortificaciones eran diversos y tenían plena autorización por parte de la autoridad pública, ya que el propio Teodorico les exhortaba a realizarlas en tiempos de paz, consciente de la inseguridad que gravitaba desde hacía tiempo sobre las poblaciones y de la incapacidad del reino para ofrecer a todos una protección adecuada[11].

La variedad de las soluciones está documentada por los yacimientos arqueológicos de dos lugares poblados asimismo en la fase anterior a la llegada de los lombardos, que, según la interpretación vigente, precedieron a una militarización del territorio. El sitio de Iblingo-Invillino (en Friuli, junto a Tolmezzo), que puede considerarse representativo por su antiguo origen y las funciones circunscritas, fue estudiado en un principio desde una perspectiva lombarda: en cambio, se ha descubierto que estaba poblado –dos o tres conjuntos construidos en mampostería– desde mediados y finales de la época imperial, cuando carecía de obras defensivas. La renovación del lugar con la construcción de al menos dos torres parece que se debió a los residentes de la zona –tal vez con una autorización de la autoridad pública– en época ostrogoda. Posteriormente, el *castrum* servirá de refugio a un grupo de lombardos que huían de una incursión de alanos ha-

[9] A. A. Settia, «Le fortificazioni», cit., pp. 101-131.

[10] G. P. Brogiolo y S. Gelichi, *Nuove ricerche*, cit., pp. 33-34.

[11] A. A. Settia, «Le fortificazioni», cit., pp. 101 y ss.

cia el 610[12]. Un establecimiento fortificado con un destino más complejo –asilo para la población, fortaleza militar coordinada por un personaje de alto rango, lugar de culto y refugio para el ganado en caso de asedio– era el que se extendía en una superficie muy amplia en Monte Barro (junto al lago de Como), fechado probablemente entre el siglo V y mediados del VI (cuando fue destruido) y habitado por hombres de cultura tardorromana. En efecto, el área albergaba un conjunto jerárquicamente articulado de al menos veinte edificios, entre otros una iglesia y una construcción que sobresalía por encima de los demás; el proyecto y su costosa realización fueron atribuidos a las máximas autoridades del Estado[13].

Fuera de la península se documentan procesos parecidos, por ejemplo, en Eslovenia, expuesta a la penetración germánica y punteada de estructuras fortificadas en alto, anteriores a la toma de la región por parte de las poblaciones eslavas hacia el 600. Aquí los conjuntos más antiguos, de los siglos III y IV, tienen una función militar, lo que demuestra su aspecto imponente, por la posición estratégica respecto a los caminos y por los mismos restos hallados; pero, en cuanto se avanza en el tiempo, resulta difícil distinguir entre puestos militares y asentamientos civiles, a menudo de gran tamaño, equipados con protecciones por la población civil autóctona, que con anterioridad vivía en la llanura. Sin embargo, en algunos casos, en los cuarteles militares abandonados por las tropas romanas se instalaron durante un breve tiempo guarniciones germánicas, de ostrogodos y luego de lombardos[14].

También hay que subrayar un rasgo fundamental, más típicamente «medieval». En las zonas expuestas a las incursiones, el establecimiento de fortificaciones por parte de señores –grandes terratenientes laicos o eclesiásticos de rango que administraban grandes patrimonios– resulta una tendencia más que justificada. Sin embargo, el hecho de que esté documentada en el centro de Italia, que no estaba expuesto a riesgos directos y, como mucho, podía resentirse de un clima de inseguridad endógena, nos permite comprender cómo se difundieron, en parte por imitación, unos comportamientos documentados más claramente en la Galia gobernada por los soberanos merovingios de los siglo VI y VII[15]. Al otro lado de los Alpes se han localizado fortalezas que pueden pertenecer a dos tipos: centros de gestión de grandes haciendas agrícolas que debían de estar preparados para resistir un ataque, gracias a unos cercados rudimentarios, o también plazas militares, normalmente en lugares elevados. Unos y otros se han relacionado con una organización social aristocrática desde fecha muy temprana, y de hecho aparecen en relación, primero, con los obispos y, luego, con los señores que luchan con el poder real. Estas fortalezas constituyen a menudo el desdoblamiento de un centro agrícola o comercial cercano, una especie de acrópolis, que podía servir de refugio colectivo[16], y

---

[12] V. Bierbrauer, «"Castra" altomedievali nel territorio alpino centrale e orientale: impianti difensivi germanici o insediamenti romani? Un contributo alla storia della continuità», en V. Bierbrauer y C. G. Mor (eds.), *Romani e Germani nell'arco alpino (secoli VI-VIII)*, Bolonia, 1986, pp. 256 y ss.; *id.*, «Relazione conclusiva al seminario "Insediamenti fortificati tardoromani e altomedievali nell'arco alpino"», *Archeologia medievale* XVII (1990), pp. 50 y ss.

[13] G. P. Brogiolo y S. Gelichi, *Nuove ricerche*, cit., pp. 22-31; S. Gelichi, *Introduzione all'archeologia medievale. Storia e ricerca in Italia*, Roma, 1997, pp. 134-138.

[14] V. Bierbrauer, «Relazione conclusiva», cit., pp. 43 y ss.

[15] A. A. Settia, «Le fortificazioni», cit., pp. 117 y ss.

[16] G. Fournier, *Le Château dans la France médiévale. Essai de sociologie monumentale*, París, 1978, pp. 27 y ss.

pueden sugerir una interpretación más restrictiva de las funciones del castillo de Monte Barro: no sería un puesto militar estable, sin posibilidad además de controlar los caminos importantes, sino más bien un refugio –promovido tal vez por el arzobispo de Milán– usado en las fases más duras de la Guerra Gótica[17].

En el caso del bisecular reino lombardo, las informaciones también proceden en su mayoría de los hallazgos arqueológicos, que muestran una temprana atracción ejercida por los castillos sobre los recién llegados germanos (ajenos a cualquier herencia imperial), que sustituyen al anterior grupo dominante. Aquí convergen un conjunto de factores: la posición estratégica de muchas fortificaciones; la eventual presencia de bienes fiscales relacionados; la estructura social de los lombardos, subdivididos en amplios grupos con una base parental (con un núcleo de armados), que podían garantizar mejor el control de un centro de dimensiones normalmente modestas si se compara con las ciudades tardoantiguas[18]. Pero los castillos aparecen poco en la escasa documentación escrita que se ha conservado de la época lombarda. Por ello, no se pueden relacionar directamente las fortificaciones enumeradas, incluso para el periodo más tardío, con los señores más importantes de la época: los duques, dotados de plenos poderes jurisdiccionales, muy arraigados en las ciudades y en continuo conflicto con la autoridad real; los *gastaldi**, prácticamente un contrapeso político de los duques e indispensables colaboradores del soberano como delegados de la administración de las extensas divisiones fiscales y, por último, el heterogéneo y numeroso grupo de los *agentes* locales de duques y *gastaldi*[19]. La diversidad de las estructuras fortificadas lleva, además, a hablar, para una región como la actual Lombardía, de unos modelos de asentamiento «militarizados» en sentido amplio[20]. Todo el control del territorio por parte de los poderes públicos presentaba, de hecho, un fuerte carácter militar, y en el siglo VIII había *castra*, incluso de modesta entidad en el IX –en ausencia ya de un ejército permanente– por todas partes y no sólo en las zonas en contacto directo con los territorios aún en manos de Bizancio, como la actual Romagna. En estas zonas, los castillos no constituían una barrera, sino que trazaban una frontera muy sinuosa y permeable a intercambios de todo tipo. Probablemente ya estaba en crisis el sistema de fortificaciones y cercados dispuestos a lo largo del arco alpino[21].

También para los contemporáneos castillos bizantinos citados en las fuentes escritas es difícil encontrar evidencias materiales: pero la impresión es la de una modesta actividad fortificadora, diferenciada en la tipología y en las elecciones constructivas. Si una de las funciones más importantes de estos sitios variadamente abastecidos e indistinta-

---

[17] A. A. Settia, «Le fortificazioni», cit., pp. 120-121.

[18] G. P. Brogiolo y S. Gelichi, *Nuove ricerche*, cit., pp. 35 y ss.

* Administradores reales lombardos. *[N. de la T.]*

[19] S. Gasparri, «Strutture militari e legami di dipendenza in Italia in età longobarda e carolingia», *Rivista storica italiana* XCVIII (1986), pp. 664-684.

[20] M. de Marchi, «Modelli insediativi "militarizzati" d'età longobarda e carolingia», en G. P. Brogiolo (ed.), *Città, castelli, campagne nei territori di frontiera (secoli VI-VIII). V seminario sul tardo antico e l'altomedioevo in Italia Centrosettentrionale (Monte Barro-Galbiate, Lecco, 9-10 giugno 1994)*, Mantua, 1995, pp. 33-85.

[21] S. Gasparri, «La frontiera in Italia (sec. VI-VIII). Osservazioni su un tema controverso», en G. P. Brogiolo (ed.), *Città, castelli, champagne*, cit., pp. 9-19.

mente definidos como *castra* era la de contener la incursión lombarda, recientes investigaciones han revelado que resultaron –en ciertas zonas apartadas del Apenino Emiliano– poco influyentes desde el punto vista político-militar; su tardía caída en manos lombardas parece subrayar su escaso interés para los conquistadores[22]. Algunas fortificaciones de origen tardoantiguo sufrieron una notable evolución en época lombarda. La concentración de población favorecida por los asentamientos de mayor envergadura, por un lado, y el hecho de que se hubieran convertido en sedes privilegiadas del reparto lombardo, por otro, determinaron su denominación como *civitates,* como en los casos de Garda y quizá de Castelseprio (en el tramo entre Como y Novara). Esta evolución se retomó, sobre todo, durante la dominación carolingia[23]. Sin embargo, también el fenómeno inverso caracterizó el periodo tardoantiguo y altomedieval, al desaparecer las estructuras materiales y las funciones importantes de tipo urbano; en otros casos, se verificó una oscilación para un mismo asentamiento entre la calificación de *civitas* y la de *castrum* (por ejemplo, Cividale, en Friuli)[24]. En las regiones que durante más largo tiempo siguieron siendo «lombardas», como el ducado de Benevento, los restos de un sistema de fortificaciones creado de forma experimental por la conquista y luego selectivamente establecido han sido interpretados con unas funciones predominantemente defensivas respecto a las formaciones políticas vecinas, como el ducado bizantino de Nápoles[25].

En la expansión del reino franco, llevada a cabo a mediados del siglo VIII por la nueva dinastía pipínida-carolingia, los soberanos encontraron la resistencia de los castillos, si bien normalmente fue dominada por Carlomagno gracias a acciones rápidas: es lo que sucedió, por ejemplo, en Aquitania, región que había sido romanizada profundamente, donde esas mismas fortalezas fueron después la base de la siguiente resistencia a la dominación real[26]. Sin embargo se piensa que en Austrasia, de donde eran originarios los mayordomos, luego nuevos reyes, las fortificaciones rurales debían de ser menos numerosas: en efecto, aquí, para imponerse a la dinastía merovingia, a los Pipínidas les bastó con sus fortunas patrimoniales y la construcción de unos sólidos vínculos de dependencia[27]. En otros lugares, como en el territorio de los sajones, nunca romanizado y básicamente sometido a finales del siglo VIII, los castillos confiados a los fieles de Carlomagno funcionaron como colonias francas en las tierras de conquista pero sin que ni las fortalezas preexistentes ni las nuevas (a veces se trataba sólo de una empalizada y unos montículos de tierra) constituyeran las bases militares de la nueva dominación:

---

[22] G. P. Brogiolo y S. Gelichi, *Nuove ricerche,* cit., pp. 77-78.

[23] *Ibid*, pp. 35-43; S. Gelichi, *Introduzione,* cit., pp. 143-144.

[24] C. La Rocca, «"Castrum vel potius civitas". Modelli di declino urbano in Italia settentrionale durante l'alto medioevo», en *La storia dell'Alto Medioevo italiano (VI-X secolo) alla luce dell'archeologia. Convegno internazionale (Siena, 2-6 dicembre 1992),* Florencia, 1994, pp. 545-554.

[25] P. Peduto, «Insediamenti longobardi del ducato di Benevento (sec. VI-VIII)», en S. Gasparri y P. Cammarosano (eds.), *Langobardia,* Udine, 1990, pp. 307-373.

[26] G. Fournier, *Le château,* cit., pp. 35 y ss.; A. A. Settia, «La fortezza e il cavaliere: tecniche militari in Occidente», en *Morfologie sociali e culturali in Europa fra tarda antichità e alto medioevo. Settimane di studio del CISAM* XLV, Spoleto, 1998, pp. 570 y ss.

[27] G. Fournier, *Le château,* cit., p. 37; F.-L. Ganshof, *Che cos'è il feudalesimo?,* Turín, 1989, pp. 19 y ss.

en efecto, corrían el riesgo de ser reutilizadas durante las rebeliones locales contra guarniciones poco numerosas y aisladas en un país hostil. Para englobar a las poblaciones sometidas, se recurrió a otros medios, como el pago de tributos, la administración confiada a los condes o la evangelización forzada[28]. En la conquista franca de Italia, efectuada en los años 773 y 774, fueron las ciudades, y especialmente la capital, Pavía, las que concentraron la ineficaz resistencia lombarda[29].

La dominación consolidada por Carlomagno en el reino, incluso con su carácter imperial, no alteró el escenario de las fortificaciones. En Italia, por ejemplo, Castelseprio siguió siendo sede de los representantes de la más alta aristocracia[30]. La red funcionarial diseñada por el soberano que ponía al mando de una o varias circunscripciones de cierta importancia territorial a un conde –un plenipotenciario local, en origen revocable– contemplaba que éste tuviera normalmente una ciudad como punto de referencia y también que se moviera por el territorio. Pero no es posible saber cuál era la relación del conde con las fortificaciones preexistentes, como las ligadas a bienes fiscales: la normativa emitida por los soberanos carolingios no hace casi referencia a los castillos y se puede hablar de un desinterés por las fortificaciones que caracteriza a la época carolingia[31]. Un examen exhaustivo, por ejemplo, tanto de los lugares en los que se redactaron los no muy numerosos documentos de esta época, como de aquellos en los que se administraba justicia, podría dar una idea de cuál era, región por región, la relación de los condes con una red de fortificaciones, incluso muy elementales, cuya densidad no es fácil de conocer. Un castillo, en los territorios con una escasa red urbana, podía, sin embargo, ser el centro principal de la circunscripción condal, justo de tipo castrense[32]. Aunque los últimos sucesores de Carlomagno consideraran que todavía tenían el monopolio en materia de construcciones militares[33], ello no excluye que la opulencia de la gran aristocracia se manifestara también mediante la posesión de fortificaciones privadas, mientras iba reforzando poco a poco sus caracteres regionales y tendía a monopolizar los oficios condales.

Castillos y palacios de obispos y señores en las ciudades hasta el periodo comunal

Hasta el periodo comunal, las funciones de centralidad ejercidas por las ciudades del mundo latino-germánico respecto al territorio circundante se deben principalmente a la presencia del obispo, que de guía espiritual de su diócesis amplía notablemente su actividad al campo civil, y luego de otros señores, la gran mayoría representantes reales (condes sobre todo). Competidores a menudo del obispo, estos oficiales reconocen por

[28] G. Fournier, *Le Château*, cit., pp. 36 y ss.
[29] J. Jarnut, *Storia dei longobardi*, Turín, 1995, p. 125.
[30] G. P. Brogiolo y S. Gelichi, *Nuove ricerche*, cit., p. 158.
[31] G. Fournier, *Le Château*, cit., pp. 50 y ss.; A. A. Settia, «La fortezza», cit., p. 579.
[32] G. Fournier, *Le Château*, cit., pp. 48-49.
[33] *Ibid.*, pp. 53-54.

encima de ellos sólo al soberano, de modo variable según el lugar y el periodo. Si su capacidad para actuar nos es bien conocida, la sede y residencia de todos ellos resulta raras veces nítida a nuestros ojos, especialmente en los primeros años de la Edad Media. Las fases en las que se selecciona a los principales protagonistas de la vida de un centro urbano y se va madurando una plena conciencia ciudadana son muy distintas en cada región europea; pero es lógico considerar como fase nueva, aun en la gradualidad de la transición, aquella en la que la colectividad local se concede, o le conceden, las bases para su autogobierno, que minan o atenúan el poder de los gobernantes anteriores pero que sólo encuentran una manifestación tangible del mismo mucho después en la construcción de palacios comunales, una realidad difundida en gran parte de Europa ya en el siglo XIII.

También las fortificaciones en las ciudades ofrecen protección y oportunidades de dominio. En las regiones del norte de Europa un castillo puede incluso poner en marcha un proceso generativo. En Flandes, por ejemplo, donde la evolución urbana siguió un ritmo más lento respecto a Italia, un castillo, si también había un mercado o un puerto, normalmente consigue desarrollar un asentamiento que gradualmente asumirá una cualidad urbana. Estos *castra,* cuya construcción está promovida por los condes entre los siglos IX y XI, suelen ser más extensos que una fortificación normal y tienen capacidad para acoger, en un momento de peligro, a toda la población de los alrededores. Pero éste es sólo un aspecto de esa concentración de servicios que los castillos pueden ofrecer y que prepara el crecimiento del asentamiento: en efecto, incluyen la residencia del conde y de su representante, al que se le ha confiado el gobierno de la circunscripción local, la castellanía, y los almacenes en los que se depositan los productos de las tierras cercanas, una capilla y a menudo un cabildo de canónigos, edificios para una guarnición y la administración de justicia[34]. Por lo demás, tampoco es muy diferente la génesis de muchas ciudades del mundo eslavo, donde se forman pequeños centros de servicios y de artesanado a los pies de los *castra,* surgidos en discreto número a partir del siglo IX como residencia señorial fortificada o como sede de una autoridad pública, en un contexto de intensificación del comercio[35].

Castillos y palacios de obispos, condes y duques están destinados a administrar y organizar bajo múltiples aspectos la vida ciudadana y del territorio que de un modo u otro depende de la ciudad. El término *palacium,* en cualquier caso, se utiliza pocas veces en las fuentes medievales y suele usarse para edificios de propiedad real: no designa una tipología arquitectónica precisa, sino que expresa sobre todo un importante contenido de tipo público (en efecto, deriva del Palatino, la colina de la Roma antigua en la que se alzaba la residencia imperial)[36]. Como se ha demostrado, su empleo deja pocas dudas sobre las funciones desempeñadas en las ciudades y principalmente sobre

[34] A. Verhulst, *Rural and Urban Aspects of Early Medieval Northwest Europe,* Londres, 1992, parte II; cfr. también F.-L. Ganshof, *Étude sur le développement des villes entre Loire et Rhin au Moyen-Âge,* París-Bruselas, 1943.

[35] A. Gieysztor, «Les origines de la ville slave», en *La città nell'alto medioevo. Settimane di studio del CISAM,* VI, Spoleto, 1959, pp. 279-303.

[36] C. Brühl, «Die Stätten der Herrschaftsubung in der frühmittelalterlichen Stadt» (1974), en *id., Aus Mittelalter und Diplomatik. Gesammelte Aufsätze, I: Studien zur Verfassungchichte und Stadttopographie,* Hildesheim-Múnich-Zúrich, 1989, pp. 71 y ss.

la voluntad de gobierno madurada por quienes residían en ese edificio (prescindiendo ahora de si había o no palacios reales en las ciudades o a las afueras). Estos edificios, cualquiera que sea el término que los califica, suelen ser el resultado de intervenciones secuenciales que indican su creciente importancia y la articulación de sus funciones, como demuestra el caso de la sede del obispo de Le Mans. En el 616, Bertrand dispone que sus sucesores puedan vivir en una casa equipada a su costa intramuros; ésta u otra destinada al mismo fin en el siglo X todavía era de madera; entre el 997 y el 1037 el obispo Avesgaud la hizo reconstruir en piedra y, por último, entre el 1096 y 1125 Hildeberto de Lavardin traslada la sede episcopal fuera de las murallas al amparo de un bastión, lo que exigirá seguidamente una nueva protección amurallada[37].

La presencia del obispo en la ciudad del mundo latino-germánico es tan determinante que, por lo menos hasta el siglo XII, se puede hablar de «ciudad episcopal», con orígenes ya desde la época bajoimperial. Centro del ordenamiento municipal de un territorio, la ciudad vio integrarse su papel institucional gracias a la importancia que iba asumiendo especialmente como sede y fulcro de la autoridad del obispo. Esta integración fue el principal instrumento de su supervivencia en formas autónomas y como área de civilización superior cuando el escenario tardorromano se vio sacudido por las agresiones germánicas. Esquematizando mucho, se puede decir que ya en la ciudad galorromana del siglo V se yuxtaponen dos diferentes núcleos de poder, ambos yuxtapuestos en el interior de las murallas: el palacio real (o del duque o conde) y, normalmente muy alejado, el grupo constituido por las iglesias vinculadas a la catedral y por el palacio episcopal[38]. Puesto que proviene de la clase alta de ascendencia senatorial, el obispo de los siglos de la primera dinastía real franca, la merovingia, asume, además de las estrictamente eclesiásticas, también las funciones que habían sido del *comes civitatis*. Cuida las actividades religiosas y promueve la construcción de iglesias y santuarios en el espacio ciudadano y en los alrededores inmediatos; de hecho, ejerce luego una jurisdicción civil, debido al recurso espontáneo de la ciudadanía a su intervención en todas las disputas[39]. Las posibilidades de iniciativa de un prelado se revelan muy amplias: puede proveer, como el obispo de Cahors, Desiderio, en el siglo VII, a la construcción de un acueducto y de las murallas de la ciudad, o también puede ejercer, como el obispo de Auxerre, Tetrico, a comienzos del siglo VIII, un dominio de amplio espectro regional sobre ciudades y lugares cercanos[40].

La aceptación general de unas tareas políticas coloca a menudo a los obispos en una situación conflictiva respecto a los condes, concebidos como auténticos plenipotenciarios en el campo fiscal, militar y jurisdiccional por mandato real pero que a menudo encuentran dificultades para gobernar en las ciudades, puntos de apoyo de las circuns-

---

[37] P. Héliot, «Nouvelle remarques sur les palais épiscopaux et princieres de l'époque romane en France», *Francia* IV (1976), pp. 201-202.

[38] E. Ewig, «Kirche und "civitas" in der Merowingerzeit», en *id., Spätantikes ind fränkisches Gallien Gesammelte Schriften (1952-1973)*, edición de H. Atsma, Múnich, 1979, pp. 1-20.

[39] G. Tabacco, «La città vescovile nell'Alto Medioevo», en P. Rossi (ed.), *Modelli di città. Strutture e funzioni politiche*, Turín, 1987, pp. 327-345.

[40] F. Prinz, «Die bischöflichte Stadtherrschaft im Frankenreich vom 5. bis 7. Jahrhundert», en *id., Mönchtum, Kultur und Gesellschaft. Beiträge zum Mittelalter*, edición de A. Haverkamp y A. Heit, Múnich, 1989, pp. 111-136.

cripciones a ellos confiadas, los *comitati*. Éstos tienden normalmente a repetir el diseño territorial de la diócesis y constituyen las articulaciones político-militares del reino y luego Imperio franco; su desarrollo, más allá del diseño general, no tuvo unos resultados uniformes[41]. A la ambigüedad del papel episcopal trataron de ponerle remedio los miembros de la nueva dinastía pipínida-carolingia ya desde las primeras décadas del siglo VIII, eligiendo a los obispos entre los representantes de la aristocracia franca y haciendo distinción entre las funciones de la jerarquía eclesiástica y de la pública pero siempre en el ámbito de una íntima colaboración entre el poder real y los titulares de las sedes episcopales: los obispos, administradores de patrimonios cada vez más conspicuos y protegidos de las injerencias de los oficiales reales, se vieron, en efecto, cada vez más implicados en el ordenamiento militar del reino y luego del Imperio[42]. Desde el punto de vista político y militar, los resultados de la doble presencia de un obispo y de otros señores –fueran o no descendientes de oficiales públicos– fueron muy diversos y en algunas circunstancias adoptaron un carácter bastante duradero: sirvan de ejemplo los casos, entre las ciudades del sudeste de la Galia de finales del siglo XI, de Toulouse, que conoció incluso un preciso reparto de poderes por zonas bien diferenciadas (el núcleo propiamente ciudadano al obispo, el arrabal al conde y el barrio de Saint-Pierre-des-Cuisines a dos prioratos cluniacenses), y de Nimes, donde frente al castillo de Arènes, sede del vizconde, se erigían las fortificaciones custodiadas por los hombres del obispo (la *turris bispalis* adosada al bastión y las dos torres junto a la puerta de Arlés)[43].

El problema de la bipolaridad de los poderes en el ámbito urbano está menos documentado para la Italia que aún no había pasado a estar bajo dominio carolingio pero que desde hacía tiempo había conocido la total integración de los obispos en una clase eminente por entonces ya completamente católica, después de la renuncia de los lombardos al arrianismo. Si bien cada ducado lombardo, con su centro en una ciudad, tiene una característica peculiar, el caso de Spoleto, tal como se observa desde mediados del siglo VIII, puede darnos una buena idea de las funciones derivadas de un *palatium* ducal. Desde aquí, el titular de un poder que casi siempre es antagonista del real, rodeado por una jerarquía de funcionarios en buena parte unidos por la común calificación de *iudices*, puede ejercer su labor sin tener prácticamente que moverse si no era, naturalmente, para cumplir con los deberes de tipo militar. Gobierno y justicia no tienen un carácter itinerante y el palacio consiente la institución de una cancillería estable: sin embargo, más que de «máquina organizativa», sirve de punto de unión de los vínculos institucionales entre el grupo dominante y el propio duque, resultando así una modesta imitación de los grandes modelos tardorromanos y bizantinos[44]. Para confir-

[41] K. F. Werner, «Missus-Marchio-Comes. Entre l'administration centrale et l'administration locale de l'Empire carolingien», en *Histoire comparée de l'administration (IVe-XVIIIe siècles) Actes du XIVe colloque historique franco-allemand (Tours, 27 mars-1er avril 1977)*, Múnich, 1980, pp. 191-239; F. -L. Ganshof, «Les traits généraux du système d'institutions de la monarchie franque», en *Il passaggio dall'antichità al medioevo in Occidente. Settimane di studio del CISAM*, IX, Spoleto, 1962, pp. 91-127.

[42] G. Tabacco, «La città vescovile», cit., pp. 332 y ss.

[43] G. Duby, «Les villes du sud-est de la Gaule du VIII au XI siècle», en *La città nell'alto Medioevo*, cit., pp. 254-255.

[44] S. Gasparri, «Il ducato longobardo di Spoleto. Istituzioni, poteri, gruppi dominanti», en *Atti del IX Congresso Internazionale di Studi sull'Alto Medioevo*, Spoleto, 1983, pp. 87 y ss.

mar su posibilidad de reconversión, el palacio del duque lombardo en Lucca asume carácter real con Hugo y Lotario rey de Italia, hacia mediados del siglo X[45].

La ambigüedad de la ciudad episcopal, desde la perspectiva de los poderes que allí operan, empieza a encontrar una solución en época de crisis de las instituciones carolingias, cuando, desde finales del siglo IX, las incursiones vikingas, sarracenas y húngaras convulsionan el Imperio y los reinos surgidos de él. Los habitantes de la ciudad constatan, en gran parte de los casos, la insuficiencia de los condes para organizar la defensa ante los nuevos invasores y las acciones violentas llevadas a cabo por los *mali Christiani*, y por ello se juntaron en torno a sus obispos, que de los nuevos soberanos reciben ahora una autorización explícita para asumir responsabilidades y cobrar tributos de tipo público. De este modo, los obispos no sólo siguen la expansión espontánea de su actividad puramente eclesiástica en la vida civil, sino que, en cuanto titulares de iglesias importantes, se ven a menudo reconocidas –bien distinguidas– unas prerrogativas públicas. La conciencia de esta distinción hace que, para las iniciativas ligadas a la actividad pastoral, se rodeen de clérigos y canónigos, mientras que, para las de tipo civil y político, se crea una clientela de tipo feudal, formada por laicos. Además, es un fenómeno frecuente de los siglos en torno al año 1000, sobre todo en Italia, que los oficiales públicos se vayan retirando de las ciudades para consolidar su poder en esas áreas rurales donde es más densa la presencia patrimonial de su familia. Entre las cesiones a los obispos, personajes muy a menudo nombrados por intervención de reyes y emperadores, hay funciones de alta y baja justicia, derechos de mercado y de peaje, o incluso las fortificaciones de la ciudad. Todo ello puede traducirse en unas atribuciones omnicomprensivas de un espacio bien definido, que en Alemania suele estar limitado a la ciudad, mientras que en Italia puede extenderse en un radio de varias millas fuera de las murallas ciudadanas (es el *districtus*, separado así del resto del *comitatus*)[46]. Además, mientras que los palacios reales tienden a salir fuera de las murallas ciudadanas, los obispos –en Francia en el siglo IX y en Italia más lentamente– tienden a trasladar sus residencias (*curtes* o *episcopia*) a la ciudad[47], y también puede suceder que algunos palacios reales, que para los soberanos ya no tienen gran importancia, se queden en manos de potentados ahora provistos de mayor autonomía: por ejemplo, los duques de Baviera, que en los siglos IX y XI pueden ofrecer hospitalidad a los reyes de Alemania cuando transitan por sus territorios[48].

El ejercicio de la justicia pública, que en los siglos primeros y centrales de la Edad Media se llevaba a cabo en unas reuniones llamadas «plácitos», puede resultar un observatorio privilegiado de la alternancia o de la competencia entre varios lugares y sedes de poder. Esta multiplicidad de sedes no debe considerarse sólo como un indicador de la dificultad para establecer un riguroso monopolio de la justicia. Con el concurso de las partes en conflicto, de oficiales públicos y jueces y de muchos presentes y testigos, estas asambleas judiciales podían desarrollarse fuera de la ciudad, en el lugar de la con-

---

[45] H. Schwarzmaier, *Lucca und das Reich bis zum Ende des 11. Jahrhunderts*, Tubinga, 1972, p. 22.

[46] G. Tabacco, «La città vescovile», cit., pp. 334 y ss. y 342 y ss.

[47] C. Brühl, «Königs-, Bischofs- und Stadtpfalz in den Städten des "Regnum Italiae" vom 9. bis zum 13. Jahrhundert» (1974), en *id.*, *Aus Mittelalter und Diplomatik*, cit., I, pp. 32-51; *id.*, «Die Stätten», cit.

[48] L. Auer, «Die Baierischen Pfalzen in ottonisch-frühsalischer Zeit», *Francia* IV (1976), pp. 173-191.

troversia, o en un espacio abierto dentro de la ciudad, muchas veces al amparo de un edificio eclesiástico. Sin embargo, por lo menos en el siglo IX, los jueces activos en numerosas ciudades de Toscana nunca habrían consentido el traslado del tribunal al territorio rural: celebrar el plácito en la ciudad permitía sustraerse más fácilmente a las presiones directas de quienes estaban implicados en el proceso. Pero, en tanto, la prohibición, sancionada también para Italia en el 813 y repetida a continuación, de celebrar asambleas dentro de edificios sagrados o de otros cercanos a éstos revela lo arraigada que estaba esta práctica por parte de los oficiales públicos y jueces, y lo usual que era para el sistema carolingio la participación del aparato eclesiástico y su integración en el civil. Si una de las partes en causa pertenecía a la Iglesia, la sesión se podía hacer en suelo eclesiástico: por ejemplo, en Lucca, durante el siglo IX, los plácitos presididos por el obispo o por sus representantes se celebraban a menudo en el palacio episcopal, pero, si una de las dos partes era laica, la asamblea estaba presidida por el conde/duque y tenía lugar en la *curtis* real o ducal. En cualquier caso, tanto en Lucca como en Milán, en la segunda mitad del siglo IX se asiste a una clara laicización del poder judicial. Celebrar un plácito en una institución religiosa no indica necesariamente una preponderancia del poder laico sobre el eclesiástico. Cabe recordar, por ejemplo, que aquí hay espacios destinados al alojamiento del rey, todavía usados por el poder laico[49]. En Cataluña, el tribunal condal se reúne, ya desde la segunda década del siglo XI, dos o tres veces al año sólo en el palacio del conde[50].

Proliferación de las fortificaciones desde finales del siglo IX

La pluralidad de centros de poder que tienen su sede en un castillo, auténticos puntos de apoyo de la organización del territorio, es el dato que de manera creciente caracteriza la vida de gran parte del campo occidental a partir de finales del siglo IX. En pleno siglo IX, el proceso de fortificación de un gran número de lugares de asentamiento viejos y nuevos y de todos los tamaños ya había transformado radicalmente –diseñando un conjunto irregularmente puntiforme– la organización del mundo rural respecto a los esquemas generales de época carolingia, cuyas intenciones apuntaban a una situación más uniforme y centralizada; pero el encastillamiento, así como ha sido definido, no se interrumpe, y en los siglos siguientes se siguen edificando y promoviendo castillos. En la fase madura, la gama de las actividades desarrolladas por un castillo es muy extensa y, si al principio las funciones y los poderes podían estar relacionados con los variados orígenes tanto del asentamiento como de sus poseedores, luego tienden a nivelarse, aun dentro de la riqueza de soluciones, gracias a un natural proceso de ósmosis y de imitación. Proteger y dominar siguen siendo, como en el pasado, las funciones

[49] H. Keller, «Der Gerichtsort in oberitalienischen und toskanischen Städten. Untersuchungen zur Stellung der Stadt im Herrschaftssystem des Regnum Italicum vom 9. bis 11. Jahrhundert», *Quellen und Forschungen* XLIX (1969), pp. 1-72; F. Bougard, *La justice dans le royaume d'Italie de la fin du VIIIe siècle au début du XIe siècle*, Roma, 1995, parte II; P. Bonacini, «Giustizia pubblica e società nell'Italia carolingia», *Quaderni medievali* (1991), pp. 6-35.

[50] P. Bonnassie, *La Catalogne du milieu du Xe a la fin du XIe siècle. Croissance et mutations d'una société*, Toulouse, 1975, pp. 166 y ss.

«básicas» y las más duraderas de todo castillo, cada vez más interconectadas; de ello surgirán unas crecientes capacidades organizativas en un amplio sentido, que una documentación menos opaca y más consistente que la altomedieval y los resultados de recientes investigaciones arqueológicas nos permiten apreciar mejor. El poder que emana del castillo se concreta en lo que se ha definido como señorío rural o territorial[31].

La protección que ofrecen estas fortificaciones en principio tiene un doble objetivo: defensa ante la belicosidad interior en los territorios de un Imperio carolingio ya disgregado también como organización política y refugio ante las incursiones de nutridos grupos de invasores que aparecen en el escenario occidental. La voluntad de poder autónomo de los titulares de los oficios públicos, de sus descendientes y de otros señores (a los que se reconoce con la calificación de *mali Christiani*), que determina los continuos conflictos de los reinos poscarolingios, se verá, de hecho, corroborada, normalmente en un segundo momento, por la extendida necesidad de protegerse de quienes provenientes del exterior agravan la inestabilidad política y militar desde el siglo IX: normandos y sarracenos penetran en profundidad por las costas del norte y sur de Europa, y deciden asentarse, y los húngaros, antes de establecerse en el área balcánica, realizan largas expediciones por gran parte de la Europa continental. Quien inicia la fortificación de un sitio raras veces lo hace solamente para afrontar una emergencia: lo primero de todo, por lo menos en Italia, la reacción ante los invasores, es diferente, porque si ante los húngaros se planifican unos puestos defensivos o se llega a acordar un pacto, ante los sarracenos se aprende a huir, abandonando durante periodos más o menos breves casas, iglesias y aldeas. Esta exigencia articulada de defensa militar rara vez está dirigida por las residuales instituciones «centrales», sino que se caracteriza por la autonomía e improvisación con que actúan activos señores laicos y eclesiásticos, que pueden controlar más de una fortificación y que compiten vehementemente entre ellos, formando con el tiempo un sistema absolutamente experimental.

La protección ofrecida por el castillo se extiende en círculos concéntricos. Se presta ante todo, al grupo familiar o a la comunidad religiosa a los que pertenece el señor del castillo, ahora calificado también como *dominus;* afecta a las tierras del señor y a sus productos, almacenados en los correspondientes depósitos dentro de la fortificación. Se suele garantizar con especial cuidado a una iglesia o a un monasterio cercanos con los que la familia señorial ha estrechado lazos privilegiados y en los que entierra a sus muertos. La protección se impone luego a otros, por coacción e intimidación del señor, y tiene, previsiblemente, repercusiones sobre el mismo tamaño de la fortificación. Pero puede ser aceptada voluntariamente, gracias a la atracción ejercida por el castillo para huir de una inseguridad extendida: comprende a la más inmediata clientela del señor, que puede formar parte de la guarnición, y muchas veces a buena parte de la población de la zona en

---

[31] Una eficaz y reciente síntesis del fenómeno del encastillamiento y de los poderes señoriales en L. Provero, *L'Italia dei poteri locali. Secoli X-XII*, Roma, 1998, que proporciona una amplia bibliografía útil para las páginas siguientes; cfr. también S. Carocci, «Signori, castelli, feudi», en AA. VV., *Storia medievale*, Roma, 1998, pp. 247-267; A. A. Settia, *Castelli e villaggi nell'Italia padana. Popolamento, potere e sicurezza fra IX e XIII secolo*, Nápoles, 1984; G. Sergi (ed.), *«Curtis» e signoria rurale: interferenze tra due strutture medievali*, Turín, 1993; A. Spicciani y C. Violante (eds.), *La signoria rurale nel medioevo italiano*, 2 vols., Pisa, 1997.

la que se alza el castillo, que tiende a abandonar el asentamiento disperso y a mudarse dentro de éste o a construcciones situadas a sus pies. Los campesinos pueden depositar sus bienes y sus productos en los almacenes del castillo, por derecho adquirido de los *rustici* o por imposición del señor, quien, además de protegerlos, así también puede controlar la producción agrícola del territorio perteneciente a la fortaleza. La tutela incluye, de forma menos estable a medida que se va alejando del centro fortificado, todo el territorio circundante y comprende campos con todo tipo de propietarios. La protección puede ejercerse cada vez más claramente frente a otros señores cercanos que intentan erosionar el poder y el territorio consolidados por el *dominus* a partir de ese castillo.

El dominio es posible porque quien posee la fortificación garantiza una protección diferenciada, pero toma cuerpo mediante el ejercicio de una serie de derechos que se plasman en cada aspecto de la vida de la sociedad rural, determinando un sistema de gravámenes y contribuyendo de esta forma a diseñar el territorio propiedad del castillo. Tienen un origen público aquellos derechos que son una reelaboración y una readaptación del poder ejercido por condes y marqueses de época carolingia en sus circunscripciones. Además, siguen definiéndose como condes y marqueses los descendientes de esos funcionarios que ahora son, en primer lugar, señores de uno o varios castillos. En efecto, aplican ese título, con funciones de legitimación de su poder, a un territorio –mucho más circunscrito que la circunscripción original– en el que se concentran los bienes que tienen en plena propiedad; pero pronto también terminan por ejercer derechos de la misma calidad quienes consiguen de otros modos construir un poder señorial ligado a una fortificación, como los grandes propietarios de tierras o los más sencillos *custodes castri,* que se desvinculan de la dependencia de señores más poderosos. La fonsadera cobrada por el señor y transformada en impuesto estable recuerda las exacciones practicadas zona por zona para sustentar al ejército real; el yantar no tiene un origen diferente y puede transformarse en una recaudación regular, aunque pueda mantenerse como obligación de hospedaje al señor y su séquito; banalidades se definen todas las exacciones y multas debidas ahora al señor por administrar justicia, manifestando así su capacidad para obligar, que había sido la prerrogativa real por excelencia; otros impuestos son relativos a la protección tanto de un mercado, que con periodicidad semanal puede montarse en las cercanías del castillo, como de los caminos, puentes y muelles fluviales, respecto a los cuales el castillo no está necesariamente en posición «estratégica»; por último, están los servicios exigidos para la manutención de las infraestructuras de disfrute colectivo del territorio, a partir del mismo castillo.

Si este tipo de derechos deriva de la patrimonialización de las funciones de tipo público y sirve de base para poderes que nacen de otros presupuestos, otros derechos surgen con un carácter más típicamente señorial y están adaptados a un contexto específico, sobre todo ambiental, de un determinado señorío: la cuota de arbitrio de cada *dominus* no se puede olvidar. En primer lugar la «talla» que, al constituir el reconocimiento de la función militar y protectora del señor ejercida gracias al control de la fortificación, grava sobre toda la comunidad dependiente de un señorío local; al principio se recauda de forma intermitente y, luego, con mayor regularidad. Si este tributo se distribuye en beneficio de la propia comunidad, otro impuesto de parecida naturaleza, el *focaticum,* se aplicaba a cada núcleo familiar. Todos los derechos de uso sobre las tierras comunes, aguas y bosques,

y sobre las infraestructuras señoriales, como molinos, hornos, prensas, almazaras, sobre los que el *dominus* tiene un rígido monopolio, se traducen en recaudaciones muy remunerativas. Otras imposiciones gravan también sobre esa parte de la población de *status* en su mayoría servil y afecta a cada individuo (*testaticum*), las sucesiones hereditarias y los matrimonios (cuando se producían fuera del señorío). Muchas de estas recaudaciones dejan ver un origen del señorío que no depende sólo de una tradición familiar de ejercicio de los poderes públicos, sino que está basado o incluso creado por un sólido patrimonio territorial. Dicho patrimonio casi nunca está comprendido en un bloque único y uniforme, y a menudo está estructurado como una gran heredad agrícola altomedieval, es decir, la *curtis*, que organiza el trabajo de hombres de distinta condición jurídica y ejerce un señorío tanto de tipo doméstico, sobre los siervos vinculados al señor, como de tipo territorial, sobre el conjunto de aquellos (los colonos) que trabajan las tierras de la fraccionada y dispersa hacienda. Reconvertida progresivamente para poder asumir otras funciones, entre el siglo X y el XI la simple *curtis* evoluciona a menudo en *curtis cum castro*, dotada de una iglesia, y se estabiliza como fortificación que tiene dependencias en tierras y capillas.

El castillo, base e instrumento del señorío rural, se convierte en el trámite principal de una reorganización global de la sociedad. Unido a una iglesia privada, es, sobre todo, el punto de cristalización de grupos familiares de la aristocracia, que no pocas veces, y especialmente fuera de Italia, se encuentran extendidos y repartidos por distintas áreas y regiones. Ofrece la ocasión tanto de establecerse sólidamente donde está garantizado el mayor éxito, como de favorecer una línea de descendencia sobre las demás, que se define precisamente porque consigue mantener el control de la fortificación: así pues, contribuye de manera eficaz a la formación de la nobleza en sentido patrilineal. Del mismo modo, y ésta es una tendencia conocida sobre todo en la península Italiana, puede mantener unida la descendencia de un único tronco familiar noble que va multiplicándose con las generaciones: no son raros los casos en los que proporciona la ocasión y la sede para una organización de tipo consorcial, capaz de incluir, basándose en unos pactos negociados para cada ocasión, a personajes carentes de lazos de sangre con los hijos y los nietos de los propietarios originales de la fortificación. Se convierte, y no es un dato que hay que descuidar, en centro de consumo de productos de calidad más elevada que los de la colectividad campesina, incluidos los bienes de lujo.

El castillo suele influir en la profunda reorganización del hábitat, pues prefiere los asentamientos sobre relieves y pone en marcha un traslado de población –en tiempos variables según los casos– a su interior o a una aldea situada a sus pies. Atrae a familias y suele estar situado cerca de algún núcleo ya significativo desde el punto de vista económico. El castillo es, al mismo tiempo, un punto muy visible y concreto para designar una nueva jerarquía del territorio respecto a los anteriores modos de entenderlo y de administrarlo. La parte de consenso que el señor del castillo recibe de la comunidad local gracias a una peculiar mezcla de protección y de coerción facilita que converjan en torno al castillo, además de las propiedades del señor, los campos de las familias campesinas y las tierras destinadas a la explotación colectiva; las iglesias locales, a menudo ligadas al castillo, ya sea por una relación de tutelaje, ya porque están situadas precisamente dentro de los puestos defensivos, ayudan a consolidar, por el pago de los diezmos, la posesión de una porción del territorio que poco a poco se va definiendo alrededor del castillo. En este territorio el dominio del señor

no se suele discutir, porque su construcción de poder se basa en las inmunidades concedidas por reyes y príncipes a iglesias y monasterios importantes, es decir, en la prohibición para los oficiales públicos de pisar sus edificios y sus tierras; sin embargo, se pueden encontrar en gran número otras presencias señoriales más limitadas desde el punto de vista patrimonial, y los campesinos que no trabajan las tierras del señor y que tienen bienes de su propiedad pronto serán homologados a los demás súbditos.

Es lógico pensar en el castillo o en una de sus salas como la sede privilegiada en la que se celebran las ceremonias de las investiduras feudales y se llevan a cabo las negociaciones políticas, porque está destinado precisamente a la representación del poder señorial, con sustanciosas inversiones también en cuanto a la imagen cuando hacia finales de la Edad Media el castillo ya es sólo la residencia de una familia acaudalada. Pero la distribución del poder en un territorio también se manifiesta en otras formas de coordinación dirigidas desde el interior del castillo, como en las áreas de recursos mineros, donde se puede observar un minucioso control ejercido en muchas o en todas las fases de la elaboración metalúrgica (como han demostrado las excavaciones realizadas en Rocca San Silvestro, en Toscana, donde se extraía plata)[52]. Por eso encuentra su mejor representación concreta en el castillo, centro distribuidor de normas, la propensión del señorío local, bien a imponerse como experiencia totalizadora, bien a organizar la redistribución y la reinversión de todos los recursos locales, mediante el consumo de los poseedores del castillo y los diferentes modos con los que éstos pueden remunerar a su clientela local y a los campesinos que trabajan sus tierras.

Este cuadro esquemático, que resume las principales posibilidades de una fortificación, debe corregirse. Primero, porque existen casos de señoríos territoriales que no tienen como referencia una fortificación (como el monasterio de San Justo de Susa, ligado a la dinastía del rey Arduino y después a los condes de Saboya)[53] y, luego, porque hay que subrayar que, en la primera fase del encastillamiento, la proliferación de fortalezas tuvo como corolario el fracaso de otros tantos intentos similares, normalmente por crisis funcionales. Un fenómeno semejante no se produce sólo en los territorios pertenecientes al Imperio carolingio: también se encuentra en Inglaterra, en la fase siguiente a la conquista normanda, caracterizada por un proceso denso y espontáneo de encastillamiento y, luego, por un rápido desmantelamiento. Sin embargo, aquí la inversión en nuevas fortificaciones tuvo mayor éxito cuando la iniciativa constructiva estuvo planificada y financiada por el reino en una fase madura, como durante la primera etapa de la dinastía angevina (1154-1216)[54]. Pero el desmantelamiento puede producirse también en una fase más tardía y deberse, por ejemplo, al traslado de toda la población del castillo a un lugar cercano, de nueva fundación, que, en las intenciones, ya suele parecer apropiado por su capacidad de atracción demográfica y por su iniciativa política y económica: como ejemplo general, puede valer el caso de Manzano,

---

[52] S. Gelichi, *Introduzione*, cit., pp. 147 y ss.

[53] G. Sergi, *Potere e territorio lungo la strada di Francia. Da Chambéry a Torino fra X e XIII secolo*, Nápoles, 1981, *passim*.

[54] R. Allen Brown, «Royal Castle-Building in England, 1154-1216», en *id.*, *Castles, Conquest and Charters. Collected Papers*, Woodbridge, NJ, 1989, pp. 19-64.

en la zona de Cuneo, cuyo abandono coincide con el nacimiento de la nueva villa de Cherasco, hacia mediados del siglo XIII[55]. Otros castillos desempeñan, en concreto, unos poderes y unas funciones tan limitados que se ha subrayado recientemente, por ejemplo, en la alta Toscana y en Valsesia, su papel básicamente simbólico pero importante para consolidar la imagen del poder señorial[56]. Tampoco están ligados a poderes señoriales castillos con una función primaria de carácter defensivo, como los erigidos ante la amenaza islámica en la zona asturiano-leonesa durante la Alta Edad Media: fueron abandonados y destruidos muy pronto, y los soberanos que guiaban la avanzada cristiana no permitieron que su poder fuera erosionado[57].

Junto al desarrollo fallido o bruscamente interrumpido de las posibilidades funcionales de una fortificación, se verifica, obviamente, otro tipo de evolución más limitado y difícil, determinado tanto por los contextos políticos circundantes como por la crisis del señorío rural –con consecuencias sobre el papel del castillo– que empieza a manifestarse desde los siglos XII y XIII. La principal causa interna de su debilidad es el fraccionamiento, que afecta a la institución propietaria del castillo, dividida a veces entre unos protagonistas tan diferentes que ya no permitía un control eficaz de la sociedad local, a menudo organizada en concejos rurales con una creciente iniciativa propia. Las presiones externas están, previsiblemente, ejercidas por todos los protagonistas con ambiciones supralocales. Pero precisamente la capacidad de ofrecer en primer lugar protección a la comunidad local, a iglesias y monasterios vecinos, y, luego, defensa y hospedaje tanto a otros aliados como a los protagonistas de la vida de la región, se puede convertir en un argumento decisivo para el señor del castillo cuando se encuentra negociando las condiciones de su poder respecto a quienes alimentan mayores ambiciones. En Francia, se trata de quienes están procediendo a la construcción de unos principados territoriales y favorecen la forma de dependencia vasallática, mientras que en Italia son, sobre todo, las ciudades las que, como muy tarde desde comienzos del siglo XII, van expandiendo su territorio y recurren a cualquier medio, desde el feudal hasta los pactos de ciudadanía. De cualquier modo, son pocos los casos en los que las formaciones territoriales de cierta importancia desmantelan radicalmente el irregular pero eficaz tejido de pequeños y medianos señoríos que constituyó durante mucho tiempo un sistema de gobierno: es más, ya desde finales del siglo XI, el papado reformador puso en marcha la construcción de los Estados Pontificios basándose precisamente en la red de lugares fortificados[58]. Allí donde se consolida un poder firme, de una monarquía, de un principado, de un Estado regional como en Italia a finales del siglo XIII, las funciones y los poderes surgidos de una fortificación están ordenados en un sistema diferente, que normalmente contempla la instalación de un oficial del rey o del nuevo señor y la significativa atribución de la alta justicia a representantes del poder central. Sin embargo, debido a la ductilidad de sus funciones, las estructuras materiales del castillo so-

---

[55] F. Panero (ed.), *Cherasco. Origine e sviluppo di una villanova*, Cuneo, 1994.

[56] C. Wickham, *La montagna e la città. L'Appennino toscano nell'alto Medioevo*, Turín, 1997, pp. 323-324; P. Guglielmotti, «Unità e divisione del territorio della Valsesia fino al secolo XIV», *Bollettino storico-bibliografico subalpino* XCVI (1998), pp. 133-142.

[57] J. Gautier Dalché, *Economie et société dans les pays de la Couronne de Castille*, Londres, 1982, pp. 93 y ss.

[58] P. Toubert, *Les structures du Latium medieval*, París, 1973 [ed. ital.: *Feudalesimo mediterraneo. Il caso del Lazio medievale*, Milán, 1977, pp. 347 y ss.]; *id.*, «Introduction», en *Castrum 3. Guerre, fortification et habitat dans*

breviven mucho más tiempo que el señorío: sobre todo, puede conservar sus funciones de refugio para los nobles que de aquí provienen, desde no hace mucho obligados a vivir en la ciudad y envueltos en conflictos dentro de la misma; mantiene las capacidades de encuadramiento local, sobre todo en el ámbito administrativo; se considera cada vez con mayor frecuencia residencia rural, elegida por altos funcionarios de los grandes dominios y de los reinos o por los propios príncipes, acercándose cada vez más en el aspecto a los palacios[59].

Incluso en época muy tardía no desaparece la costumbre de abastecer para su defensa todo tipo de asentamiento, hasta los establecimientos religiosos y sus dependencias, como en el caso de las granjas cistercienses en la región de Rouerge, en el sur de Francia, que en pleno siglo XIV se fortificaron durante la guerra contra los ingleses[60]. En esta extendida búsqueda de protección, hay que incluir algunas peculiares fortificaciones colectivas, documentadas desde el siglo XII un poco por todas partes en el ámbito rural, también en lugares de nueva fundación; están bien estudiadas en el área subalpina, donde toman el nombre de *ricetti* (refugios). No se les puede adjudicar una tipología única, pero son diferentes de los castillos señoriales, con los que coexisten en el mismo centro habitado: nacidos con frecuencia por un acuerdo entre las comunidades y los señores, estaban destinados a dar asilo, en principio provisional, a los hombres de la aldea y sus bienes[61]. Se trata de núcleos defensivos no concebidos para desarrollar poderes de tipo señorial, y en este sentido se los puede comparar –en otro contexto– con las fortificaciones islámicas establecidas desde el siglo XI en áreas del sur de la península Ibérica, como en la actual provincia de Almería, que podrían ser definidas como «castillos de campesinos», capaces de controlar territorios pero no de ejercer plenos poderes locales[62].

Palacios y castillos de las ciudades tardomedievales

El paso de la ciudad episcopal a la municipal –si simplificamos respecto a los diversificados resultados de uno y otro modelo– no encuentra normalmente un reflejo inmediato en la construcción del *palazzo del comune,* es decir, el edificio que según la opinión generalizada ha sido elegido como uno de los símbolos más eficaces de la realidad urbana bajomedieval y de la italiana en particular. La nueva forma de gobierno se consolida

---

le monde méditerranéen au Moyen Âge. Colloque organisé par la Casa de Velasquez et l'Ecole française de Rome (Madrid, 24-27 de noviembre de 1985), Roma, 1988, p. 8. Se habla de sistema de encastillamientos incluso para el dominio de Federico II en el sur de Italia: R. Licinio, *Castelli medievali. Puglia e Basilicata, dai Normanni a Federico II e Carlo I d'Angiò,* Bari, 1994, pp. 126 y ss.

[59] G. Castelnuovo y G. M. Varanini, «Processi di costruzione statale in Europa», en AA. VV., *Storia medievale,* cit., pp. 585-616, también para más bibliografía; G. Chittolini, *La formazione dello stato regionale e le istituzioni del contado. Secoli XIV e XV,* Turín, 1979; S. Gensini (ed.), *Principi e città alla fine del medioevo,* San Miniato, 1996.

[60] G. Fournier, *Le Château,* cit., pp. 238 y ss.; C. H. Berman, «Les granges cisterciennes fortifiées du Rouerge», *Cahiers de la Ligne urbaine et rurale* CIX (1990), pp. 54-65.

[61] A. A. Settia, «Fortificazioni collettive nei villaggi medievali dell'alta Italia: ricetti, ville forti, recinti», *Bollettino storico-bibliografico subalpino* LXXIV (1976), pp. 527-617.

[62] P. Cressier, «Remarques sur la fonction du château islamique dans l'actuelle province d'Almèria, à partir des textes et de l'archéologie», en M. Barceló y P. Toubert (eds.), *«L'incastellamento». Actes des rencontres de Gérone (26-27 novembre 1992) et de Rome (5-7 mai 1994),* Roma, 1998, pp. 233-248.

con desfases cronológicos notables y con unos grados de autonomía muy distintos en el mundo occidental desde finales del siglo XI (pero sólo desde finales del siguiente en el mundo alemán); condicionada, previsiblemente, por las situaciones de partida y por la propia génesis de la ciudad, alcanza los resultados más plenos en el centro-norte de Italia y en el sur de Francia. En las áreas del norte de Europa, se puede hablar incluso de un tipo institucional intermedio entre el episcopal y el municipal porque, ante los grandes dominios laicos o eclesiásticos de carácter regional y subregional, la población ciudadana tuvo problemas para caracterizarse jurídica y territorialmente de manera distinta a la rural: por esto necesita unos contratos y reconocimientos concretos por parte de su señor. El carácter de la concesión es típico también de otras regiones de fuera de Italia, como en el área francesa, donde a finales del siglo XI el señor de la ciudad reconoce a los habitantes el derecho de formar una asociación jurada con las correspondientes «cartas puebla», o concede «cartas de franquicia». Todas estas situaciones, en cualquier caso, son equiparables, porque determinan una especie de aislamiento ciudadano dentro del territorio circundante que, como presupuesto indispensable para el nacimiento del municipio, se mantendrá como una característica duradera: este dato y la composición exclusivamente burguesa y comercial de los grupos de ciudadanos notables hacen que las posibilidades de intervención del municipio –ya de por sí limitadas debido a la presencia de un alto funcionario delegado por el señor o por el rey, o a la permanencia de anteriores organismos de gobierno– no superen jamás las murallas de la ciudad[63].

En comparación con estas experiencias, las ciudades italianas, ya sea por la supervivencia cultural de un modelo de ascendencia romana, ya sea, sobre todo, por una composición social más articulada, gozan de unas condiciones privilegiadas respecto al resto del territorio; además los posibles conflictos se producen, en todo caso, en el seno de la clase alta urbana y no afectan en concreto a la forma que va adquiriendo el gobierno de la ciudad, en el que el obispo sigue desempeñando un papel importante, o, por lo menos, arbitral o de legitimación. La transición entre los dos sistemas de gobierno no suele producirse con rupturas bruscas, sino más bien con un carácter de alternancia, porque los notables de la ciudad, que han desarrollado de manera bastante diferenciada capacidades en el campo militar, jurídico y económico, suelen estar integrados en las instituciones organizativas de la iglesia episcopal[64]. Sin embargo, incluso en el caso de las ciudades italianas, sólo se puede hablar de los primeros auténticos *palatia comunis* –que raramente son los que han sobrevivido hasta nuestros días– en las últimas décadas del siglo XII: su propia denominación los sitúa en la estela de una antigua tradición de poder público[65]. Como término comparativo de una capacidad autoadministrativa mucho más pequeña fuera del centro-norte de Italia, se debe considerar el hecho de que, en una zona montañosa pero viva y abierta a los intercambios

---

[63] R. Bordone, «La città comunale», en P. Rossi (ed.), *Modelli di città. Strutture e funzioni politiche*, Turín, 1987, pp. 347-370; *id.*, «La città nel X secolo», en *Il secolo di ferro. mito e realtà del secolo X. Settimane di studio del CISAM*, XXXVIII, Spoleto, 1991, pp. 517-559.

[64] R. Bordone, «La città comunale», cit.

[65] G. Soldi Rondinini, «Evoluzione politico-social e forme urbanistiche nella Padania dei secoli XII-XIII: i palazzi pubblici», en *La pace di Costanza. 1183. Un difficile equilibrio di poteri fra società italiana ed Impero (Milano-Piacenza, 27-30 aprile 1983)*, Bolonia, 1984, pp. 85-98.

como el Tirol, el primer municipio *(Rathaus)*, bastante modesto, fue edificado en Innsbruck, ciudad episcopal, sólo en 1358[66].

A la construcción del palacio se llega por grados y tenderá a definirse en la última fase del gobierno comunal confiado a los cónsules, es decir, a una magistratura colectiva que asume las funciones civiles antes desempeñadas por el obispo en cuanto titular de la iglesia catedral. Pero, en un mundo urbano que conoce una intensa circulación de experiencias, ya se estaba produciendo con frecuencia una alternancia episódica entre los cónsules y un oficial único, que recibe el nombre de *podestà* y que se consolida definitivamente en todas partes en el segundo o tercer decenio del siglo XIII. La asamblea de los cabezas de familia, mediante la cual, cuando asume facultades deliberantes, empieza a formarse un organismo de gobierno nuevo respecto al episcopal, se suele celebrar en algún espacio libre, por ejemplo, en el viejo teatro romano, y muchas veces en áreas de propiedad eclesiástica. Desde los inicios, la clase dirigente del *comune* puede verse afectada por encendidos conflictos, a los que intenta buscar oportuna solución, como demuestra en Pisa hacia el 1090 la intervención pacificadora –definida como la primera carta constitucional de esta república toscana– del obispo Daiberto. Llamado como árbitro y garante constitucional de la *concordia* alcanzada y asistido por personajes notables elegidos por la asamblea, el prelado obliga mediante un juramento a todos los habitantes de la ciudad y sus arrabales a que regulen la altura de las torres privadas –símbolos materiales de prestigio y de poder– según el principio de un riguroso criterio de igualdad. El dato de la pluralidad de puestos fortificados dentro de la ciudad, a menudo de propiedad común entre varias familias, suele ser más evidente en la fase madura de la vida comunal (al que sigue el empeño por limitar su número)[67], pero en Pisa, como en otras partes, el *comune* se constituye precisamente para que puedan convivir una multiplicidad de núcleos, de consorcios familiares que han considerado oportuno dotarse de medios autónomos de defensa y ataque, y a los que no tienen intención de renunciar, sino más bien de mantener su uso[68]. Merece la pena recordar, entre otras cosas, que este extendido modelo urbano de torres (a finales del siglo XII en Florencia contaban con doscientas)[69] y casas fuertes fue exportado con éxito al ámbito rural de todo el norte de Italia desde las décadas centrales del siglo XII[70].

El verdadero nacimiento del *comune* se asocia tradicionalmente a la aparición de esos magistrados electivos que en todas partes, en número variable según la ocasión, son los *consules* de toda la población contenida en las murallas ciudadanas (y, en efecto, al principio el

---

[66] F. H. Hye, «Le antiche città del Tirolo: origini e struttura», en R. Elze y G. Fasoli (eds.), *Le città in Italia e in Germania nel Medioevo: cultura, istituzioni, vita religiosa*, Bolonia, 1981, p. 161.

[67] Como ilustración de la variedad de casos cfr. J. Heers, *La città nel Medioevo in Occidente. Paesaggi, poteri e conflitti*, Milan, 1995, pp. 309-310; G. M. Varanini, «Torre e casetorri a Verona in età comunale: assetto urbano e classe dirigente», en R. Comba (ed.), *Paesaggi urbani dell'Italia padana nei secoli VIII-XIV*, Milán, 1998, pp. 173-249; E. Saita, «Una città "turrita"? Milano e le sue torri nel medioevo», *Nuova rivista storica* LXXX (1996), pp. 293-338.

[68] G. Rossetti, «Il lodo del vescovo Daiberto sull'altezza delle torri: prima carta costituzionale della repubblica pisana», en AA. VV., *Pisa e la Toscana occidentale nel Medioevo*, II: *A Cinzio Violante nei suoi 70 anni*, Pisa, 1991, pp. 25-45.

[69] S. Raveggi, «Gli aristocratici in città: considerazioni sul caso di Firenze (secc. XIII-XIV)», en J.-C. Maire Vigueur (ed.), *D'une ville à l'autre: structures matérielles et organisation de l'espace dans les villes européennes (XIII-XVI)*, Roma, 1989, pp. 72-73.

[70] A. A. Settia, «L'esportazione di un modello urbano: torri e case forti nelle campagne del nord Italia», *Società e storia* IV, 12 (1981), pp. 273-297.

comune era llamado *civitas*)[71]. En un caso conocido pero en absoluto excepcional como el de Milán, estos oficiales tienen su sede en la *domus consulatus* o *cavella consularie*: de modestas pretensiones, se encuentra dentro del *brolo* (esto es, un área preferentemente arbolada) arzobispal y se la recuerda desde 1138, aunque las primeras asambleas tuvieron lugar por lo menos desde 1117. Siguiendo la continuidad de los lugares de gobierno, aquí se reúne durante mucho tiempo el parlamento ciudadano, que en los periodos fríos encontraba cobijo en la cercana catedral de Santa Tecla, y ello significa, en Milán como en otras partes, no sólo un reconocimiento del poder episcopal sino la profunda y duradera identificación de toda la comunidad ciudadana con la iglesia madre y el santo al que está dedicada[72]: hasta el punto de que durante los siglos XIII y XIV, en tiempos de paz, el *carroccio* –el famoso símbolo de la unidad ciudadana en los campos de batalla– suele conservarse, desmontado, en la catedral[73]. No se conocen bien las causas que llevaron tan pronto a la constitución de un *consiglio di credenza* más restringido que la asamblea plenaria y quizá más apto para una eficaz gestión de las tensiones internas. La primera sede del *comune* puede tomar su nombre también de este consejo y llamarse entonces *domus credentiae*, pero los *credendarii* pueden seguir reuniéndose en el palacio episcopal o en una importante iglesia de la ciudad. En la fase consular, el municipio italiano, organismo plenamente autodeliberante, hereda las competencias sobre el *districtus* ciudadano, antes bajo la jurisdicción episcopal. Pero la composición social de la aristocracia consular, tanto de origen señorial-feudal y todavía organizada en torno al obispo, como de vocación comercial y a menudo desligada de este encuadramiento, tiene unas repercusiones inmediatas dentro del poco articulado sistema de instituciones, reflejando sin mediaciones las primacías familiares: es cierto que puede haber cónsules a la cabeza de la administración de justicia, pero ningún personaje se consagra durante todo el tiempo y con todas sus capacidades a la actividad política como después hará el *podestà*[74].

No siempre la iglesia catedral y los espacios que administra ejercen una atracción para los primeros edificios destinados a acoger a funcionarios o consejos comunales, como en Asti, ciudad de grandes intereses comerciales: aquí se eligen nuevas sedes de reunión –con un distanciamiento general del Castelvecchio episcopal– en los centros antiguos que constituyen un auténtico núcleo eclesiástico, y luego, no después de 1188, se edifica en otra parte, adyacente a la basílica de San Secondo, la iglesia más venerada de la ciudad, la *domus comunis*, transformada con una serie de intervenciones sucesivas en *palacium* por lo menos desde 1251[75]. Sin embargo, en el caso de Milán, el más

---

[71] O. Banti, «"Civitas" e "Comune" nelle fonti italiane dei secoli XI y XII» (1972), en G. Rossetti (ed.), *Forme di potere e struttura sociale in Italia nel Medioevo*, Bolonia, 1977, pp. 217-232.

[72] C. D. Fonseca, «"Ecclesia matrix" e "Conventus civium": l'ideologia della Catedrale nell'età comunale», en AA. VV., *La pace di Costanza*, cit., pp. 135-149; C. Violante y C. D. Fonseca, «Ubicazione e dedicazione delle cattedrali dalle origini al periodo romanico nelle città dell'Italia centro-settentrionale» (1960), en C. Violante, *Ricerche sulle istituzioni ecclesiastiche dell'Italia centro-settentrionale nel Medioevo*, Palermo, 1986, pp. 63-104.

[73] H. Zug Tucci, «Il carroccio nella vita comunale italiana», *Quellen und Forschungen* LXV (1985), pp. 1-104.

[74] E. Artifoni, «Tensioni sociali e istituzioni nel mondo comunale», en N. Tranfaglia y M. Firpo (eds.), *La storia. I grandi problemi dal Medioevo all'età contemporanea*, vol. II: «Il Medioevo – Popoli e strutture politiche», Turín, 1986, pp. 461-491; *id.*, «Città e comuni», en AA. VV., *Storia medievale*, cit., pp. 363-386.

[75] L. Castellani y C. Tosco, «La città comunale e gli spazi del potere. Asti 1188-1312», *Società e storia* 76 (1997), pp. 253-283.

importante *palatium comunis,* documentado no antes de 1196, está todavía ubicado en el mismo *brolo* episcopal: téngase en cuenta que la calificación de palacio no significa necesariamente que fuera una edificación de albañilería[76].

Sin duda, en este proceso evolutivo influyen los reconocimientos que los municipios italianos reciben del emperador Federico I de Suabia con la paz de Constanza (1183)[77]. Pero no parece haber una relación estrictamente consecuente entre la construcción de la sede más importante y el paso del régimen de los cónsules al del *podestá,* ese magistrado único y con un mandato que solía durar un año y que al principio procedía del mismo ambiente ciudadano que había creado a los cónsules. En efecto, el paso de una forma de gobierno comunal a otra puede producirse en un espacio de tiempo que va de una década a cuarenta años, con ejemplos muy tempranos en algunas ciudades, de un cónsul que tiene una especial autoridad sobre los demás ya desde mediados del siglo XII. El papel y la figura del *podestà* como político de oficio, con competencias oratorias, jurídicas y militares, se concretan muy empíricamente a lo largo de los años, y en los primeros decenios del siglo XIII ya es normalmente un forastero, que prodiga su profesionalidad de municipio en municipio, asistido por su grupo de colaboradores especializados[78].

La misma conciencia de la necesidad de dotarse de unos organismos de gobierno más eficientes y racionales, adecuados para afrontar los problemas internos y para satisfacer las necesidades nuevas de ciudades cada vez más proyectadas hacia el exterior, induce desde el principio a edificar o a reedificar el palacio comunal, en el mismo sitio o en otro. El edificio se rodeará posteriormente de otras construcciones, como el palacio del *podestà* (cuando no reside en casas particulares), una logia donde se proclaman las sentencias, una torre (a menudo de origen privado y luego reconvertida, también con función de cárcel), constituyendo así –en los casos más articulados– un auténtico conjunto fortificado que ocupa un espacio a veces cercado (el *broletto**, término que en época tardía puede predominar sobre la denominación de palacio municipal). Todos estos conjuntos de edificaciones se usan frecuentemente de modo heterogéneo, sobre todo en su interior, con los correspondientes espacios destinados, por ejemplo, a los notarios para que ejerzan su actividad privada, y luego normalmente en el exterior: precisamente en Milán, bajo los pórticos del *broletto,* también encuentran sitio los bancos de los cambistas[79], pero en un municipio más pequeño, como el piamontés de Moncalieri, se dispone a finales del siglo XIII una restauración del *palacium comunis* con un pórtico en la planta baja reservado a los zapateros y a los mercaderes de pescado y de pieles[80].

---

[76] G. Andenna, «La simbologia del potere nelle città comunali lombarde: i palazzi pubblici», en P. Cammarosano (ed.), *Le forme della propaganda politica nel Due e Trecento,* Roma, 1994, pp. 379-381.

[77] G. Soldi Rondinini, «Evoluzione», cit., C. Tosco, «Potere civile e architettura. La nascita dei palazzi comunali nell'Italia nord-occidentale», *Bollettino storico-bibliografico subalpino* XCVII (1999), pp. 513-545.

[78] E. Artifoni, «Tensioni sociali», cit., pp. 466 y ss.; *id.*, «I podestà professionali e la fondazione retorica della politica comunale», *Quaderni storici* XXI (1986), pp. 687-719.

* Parque arbolado del que toman el nombre los palacios comunales, especialmente en Lombardía. *[N. de la T.]*

[79] G. Andenna, «La simbologia», cit., pp. 387 y ss.

[80] C. Bertolotto, «Moncalieri Medievale: una forma urbana sui percorsi della strada di Francia», en G. Sergi (ed.), *Luoghi di strada nel medioevo,* Turín, 1996, pp. 256-257.

Se interprete o no en sentido sacro el espacio del palacio municipal, en éste se llevan a cabo los actos relativos al derecho público y a la vida política, desde las discusiones de las propuestas normativas que se deben incluir en los estatutos hasta las de los acuerdos con otras ciudades y con pueblos y castillos del territorio; se practica la justicia y se recibe a los embajadores de todo tipo (pero no se aloja el emperador, porque los palacios comunales no pertenecen al poder real[81]); se coordinan todas las iniciativas de tipo fiscal, con intentos por extender los impuestos del municipio a los bienes eclesiásticos, lo que puede explicar la elección de un lugar distante de la catedral para los nuevos palacios comunales; se ponen a subasta bienes confiscados y derechos de recaudación; se planifican las expediciones militares y se organiza una guardia urbana; se conserva en el correspondiente archivo, accesible para su consulta, la documentación relativa a la vida de la ciudad y de las tierras conquistadas. El palacio es una sede acreditada para muchas transacciones privadas y, con su propio aspecto, que se distingue de la media de las fábricas de la ciudad y puede competir con el núcleo de construcciones que rodea la catedral, es un instrumento de propaganda del poder comunal[82].

Desde el palacio comunal se intenta, sobre todo, hacer una política que combata el desorden ciudadano y el excesivo fortalecimiento de grupos internos que tienden a la gestión autónoma, también por delegación del *comune*, por ejemplo en el campo fiscal y militar. El siglo XIII es, en efecto, el momento en que se consolidan los organismos del «pueblo» y proliferan las *societates* de barrio o de tipo corporativo, que unen los intereses y los grupos familiares artesanos y comerciales que, aunque de formación reciente, son ajenos a la tradición de gobierno consolidada en torno a los cónsules y a los alcaldes de origen local[83]. Esta amplia parte de la sociedad ciudadana, que tiene su equivalente del *podestà* comunal en el capitán del pueblo, puede dar forma a su voluntad de gobierno con la construcción, como en Perugia en 1292, de un «palatium novum populi», evolución de una vivienda privada anterior[84]. Pero también las agrupaciones aristocráticas, de antiguo origen o –fenómeno desconocido al otro lado de los Alpes– integradas recientemente en la ciudad al provenir de los cercanos centros sometidos, suelen mantener intacta durante la época bajomedieval su agresiva opulencia, que una legislación ex profeso –antipotentados– se esfuerza por contener, y participan activamente en el juego político de las *societates* y de las partes[85].

Estos protagonistas viejos y nuevos de la vida ciudadana también animan el paisaje político de la ciudad con la construcción y la potenciación de sedes propias, que en muchas funciones compiten con el poder emanado del palacio comunal: de hecho, forman un microcosmos –un ámbito social circunscrito o un auténtico islote en la ciudad–

---

[81] C. Brühl, «Il "palazzo" nelle città italiane», en *La coscienza cittadina nei comuni italiani del Duecento*, Actas del XI congreso del Centro de Estudios sobre la Espiritualidad Medieval (Todi, 11-14 de octubre de 1970), Todi, 1972, pp. 281-282.

[82] G. Andenna, «La simbologia», cit., pp. 385-386.

[83] E. Artifoni, «Tensioni sociali», cit., pp. 470 y ss. y 477 y ss.; *id.*, «Città e comuni», cit., pp. 376 y ss.

[84] M. R. Silvestrelli, «L'edilizia pubblica del comune di Perugia: dal "palatium comunis" al "palatium novum populi"», en *Società e istituzioni dell'Italia comunale: l'esempio di Perugia (secoli XII-XIV)*, Congreso Histórico Internacional (Perugia, 6-9 de noviembre de 1985), II, Perugia, 1988, pp. 479-605.

[85] E. Artifoni, «Tensioni sociali», cit., pp. 477 y ss.; *id.*, «Città e comuni», cit., pp. 375 y ss.

en el que rigen unas normas y unas jerarquías particulares. El caso boloñés ofrece un buen ejemplo con la asociación de los notarios, cuyo papel está muy valorado durante un régimen del pueblo que, desde los años setenta del siglo XIII, gobierna usando como poderoso instrumento de control listas de todo tipo (de potentados proscritos, de aptos para las armas, de matrículas de las asociaciones de barrio y corporativas). La asociación de los notarios adquiere desde el principio, a partir del penúltimo decenio del siglo, algunas casas adyacentes, incluida una *domus magna* donde la asociación celebra sus reuniones, y pone en marcha desde el tercer o cuarto decenio del siglo XIV importantes obras de reforma, juntando los distintos edificios en un único cuerpo[86]. Entre las nuevas construcciones, normalmente del siglo XIV, que en muchas ciudades también representan una gran inversión en cuanto a imagen, destacan las de las asociaciones conocidas como *Mercanzie* [tribunales para los pleitos mercantiles *(N. de la T.)*] que se sitúan por encima de las corporaciones profesionales con unas funciones de enlace de las mismas: por un lado, limitan a ámbitos estrictamente disciplinares o contractuales las anteriores competencias de estos oficios; por otro, logran tutelar mejor la postura de la clase artesanal y comercial en el seno del organismo político ciudadano, de ahí que las *Mercanzie* puedan recibir encargos importantes, como acuñar moneda[87].

Por lo que se refiere al patriciado, más que de palacios sueltos sería apropiado hablar de amplios conjuntos habitados jerarquizados que, apoyándose en un par de edificios más importantes y de prestigio, comprenden una iglesia y tienen un aspecto fortificado o por lo menos cerrado y recogido en torno a una plaza: los *albergues* genoveses, famosos por su configuración bajomedieval, constituyen uno de los ejemplos más completos, pues podían coordinar en su interior tanto a las parentelas de sangre o afines y a clientelas muy estratificadas (que se refuerzan con una práctica religiosa compartida), como múltiples actividades profesionales, normalmente con una significativa componente comercial[88]. Desde este tipo de establecimientos complejos, que acogen y coordinan unos segmentos compuestos de la sociedad ciudadana, los potentados participan en el juego de las facciones que agitan el último periodo comunal. Estos conjuntos constituyen la sólida base de la que suelen proceder esos mismos señores que, a la cabeza de gobiernos oligárquicos o que han ejercido ese tipo de dominio conocido como «señorío», desde mediados del siglo XIII y durante todo el siguiente se proponen como solución autoritaria a las tensiones internas de las ciudades y sus organismos de gobierno, limitando su libertad[89].

Sin embargo, quienes llegan por otros caminos a apoderarse de una ciudad se han preocupado de levantar un fuerte castillo, cuyo prototipo, precoz como lo fue la experiencia política de la que nació, es el que construyó en 1242 en Padua Ezzelino III da

---

[86] G. Cencetti, «Il palazzo dei notai», en *id., Notariato medievale bolognese*, I, Roma, 1977, pp. 355-398; G. Milani, «Il governo delle liste nel comune di Bologna. Premesse e genesi di un libro di proscrizione duecentesca», *Rivista storica italiana* CVIII (1996), pp. 149-229.

[87] M. Ascheri, *Istituzioni medievali*, Bolonia, 1999, pp. 279-280; A. Astorri, *La Mercanzia a Firenze nella prima metà del Trecento*, Florencia, 1998.

[88] J. Heers, «Urbanisme et structure sociale à Gênes au moyen-âge», en AA. VV., *Studi in onore di Amintore Fanfani*, Milán, 1962, pp. 384 y ss.; L. Grossi Bianchi y E. Poleggi, *Una città portuale del medioevo. Genova nei secoli X-XVI*, Génova, 1979.

[89] G. M. Varanini, «Dal comune allo stato regionale», en N. Tranfaglia y M. Firpo (eds.), *La storia*, cit., pp. 693-724.

Romano (que hizo lo mismo cinco años después en Verona). Para estas nuevas fortificaciones, ocasional residencia del señor, sede de su representante y base de una temible guarnición, prevalece ahora la función de dominar, edificadas como están contra la ciudad y ya no para la ciudad: la voluntad de sometimiento se pone en práctica más allá de cualquier duda en el aspecto, que infunde temor, y en la ubicación periférica, apta para controlar el cerco de las murallas y garantizar una vía de escape al señor[90]. Cuando los nuevos dominios se extienden a otros centros urbanos, la limitación de las libertades ciudadanas se hace aún más evidente tanto por la imposición de «oficiales» nombrados por el príncipe como por la frecuente expropiación de parcelas del territorio, dadas en feudo u organizadas como aldeas y tierras separadas: de esta forma se erosionarán rápidamente tanto las funciones internas de la ciudad (de policía, de justicia sobre todo), como la centralidad administrativa respecto al territorio circundante[91].

Fuera de Italia suelen ser las residencias de los príncipes las que se distinguen del resto de los edificios civiles del paisaje urbano[92]. Pero, también allí donde no se llevan a cabo formas de administración ciudadana autónoma, en sentido pleno, en el centro-norte de Italia, un núcleo fortificado sigue viéndose como un instrumento esencial para el gobierno de la ciudad, como observó el rey Manfredo, quien en 1260 mandó reedificar el castillo de Enna[93]. En efecto, las fortalezas de la época de las señorías constituyen la readaptación de unos esquemas antiguos, a pesar de los fracasos con los que se encontrarán a menudo y a pesar de tratarse de edificios mucho más complejos y articulados; en Padua, el castillo de Ezzelino, que luego se convirtió en la sede de los Carrara, se superpondría a un *castrum* muchos siglos anterior[94]. Restablecimiento y reelaboración de la experiencia general de un tiempo pasado, por tanto, o también –en un ámbito de civilización urbana más reciente como el alemán– restablecimiento y reelaboración a un tiempo de lugares cercanos y de modelos ampliamente circulantes. En la ciudad imperial libre de Lübeck, miembro importante de la liga hanseática, durante el siglo XIV la rica burguesía mercantil, que obtuvo una temprana constitución consistorial, adorna sus ricas casas con imágenes y símbolos caballerescos; aquí influyen las intensas relaciones políticas y también los intercambios culturales con los señores nobles del territorio circundante, que poseen señoríos territoriales y que, aunque no se les consiente que se integren en la ciudad, parecen ejercer un notable atractivo por el estilo de vida que llevan en sus residencias fortificadas[95].

---

[90] A. A. Settia, *Proteggere e dominare. Fortificazioni e popolamento nell'Italia medievale*, Roma, 1999, pp. 159-162; G. M. Varanini (ed.), *Gli Scaligeri 1277-1387*, Verona, 1988.

[91] G. Chittolini, *La formazione*, cit.

[92] H. Patze y W. Paravicini (eds.), *Fürstliche Residenzen im Spätmittelalterlichen Europa*, Sigmaringen, 1991; cfr. también J.-C. Maire Vigueur (ed.), *D'une ville à l'autre*, cit.

[93] A. A. Settia, *Proteggere e dominare*, cit., p. 159.

[94] *Ibid.*, pp. 159-160.

[95] R. Demski, *Adel und Lübeck. Studien zum Verhältnis zwischen adliger und bürgerlicher Kultur im 13. und 14. Jahrhundert*, Francfort-Viena, 1996.

7

Caracteres de la construcción de castillos y palacios

Aldo A. Settia

La «prehistoria» del castillo medieval

Las residencias fortificadas tardoantiguas

Hacia la mitad del siglo III d.C. (indicio de la debilidad de la autoridad central), las fortificaciones, hasta entonces ubicadas exclusivamente en correspondencia con el *limes* exterior, comienzan a difundirse dentro del Imperio romano: en efecto, la necesidad exige salvaguardar a los habitantes inermes ante las cada vez más frecuentes penetraciones bárbaras. De todas formas, la cantidad de lugares fortificados urbanos y rurales era reducida, ya que, a comienzos del siglo V, ante los alanos, vándalos y suevos que entraron en la Galia, las poblaciones se vieron obligadas a buscar amparo en refugios ocasionales ofrecidos sobre todo por las condiciones naturales del terreno: cuevas y gargantas escondidas en zonas boscosas y desiertas, cimas rocosas consideradas inaccesibles, obstáculos fluviales y marinos aparentemente intransitables.

Es precisamente entre los siglos IV y VI cuando las fuentes escritas registran, junto a la fortificación de los centros urbanos, la aparición de fortalezas privadas en el campo, que constituyen, como ya se ha dicho, la «prehistoria del castillo medieval». Una de éstas es el *burgus* de Poncio Leoncio, construido a comienzos del siglo IV e identificado con el actual Bourg-sur-Gironde, en la confluencia entre el Garona y el Dordoña. Sidonio Apolinar lo describe enfáticamente como un formidable conjunto dotado de torres y murallas que ni máquina de guerra, ariete, catapulta, ni ninguna otra de las más avanzadas técnicas de asedio podrán abatir jamás.

Las murallas encierran viviendas y lujosos edificios termales con columnatas revestidas de ricos mármoles de colores importados de lejanas regiones; allí se encuentran magníficas galerías porticadas decoradas con pinturas, amplios graneros, locales caldeados para el invierno y un taller textil construido a manera de templo. El espacio está embellecido con piscinas, estanques con peces y saltos de agua; en la torre central, que domina el conjunto, se dispuso un comedor con vistas a las lejanas montañas en el horizonte.

No es inferior la grandiosa residencia que mandó levantar el siglo siguiente Niceio, obispo de Tréveris, en el Mosela, que nos describe Venancio Fortunato: en una elevación antes boscosa se alza un grandioso recinto amurallado guarnecido con 30 torres, que encierra el *aula* fabricada en los altos de la colina. Estos maravillosos conjuntos fortificados transalpinos tienen su equivalente en Italia en la inaccesible isla del lago de Bolsena que el príncipe godo Teodato transformó en una residencia muy segura mediante murallas, puentes, *pugnacula* y torres, que permitía al señor, y a quienes se refugiaban con él, alojarse allí con total tranquilidad. Parecida debía de ser la casa acondicionada por el obispo de Novara Honorato y recordada por Magno Felice Ennodio como un *castrum* provisto de sólidas murallas.

En todos los casos citados –conviene advertir– estamos ante unas descripciones poéticas que tienden a presentar retóricamente como fortalezas inexpugnables lo que en realidad debían de ser unas suntuosas villas residenciales, cuyo aparato defensivo, tomando como pretexto las exigencias de seguridad sentidas en algunos momentos, busca una exhibición simbólica, que se convirtió en una moda extendida, primero, entre los grandes terratenientes de la Galia y que, luego, llegó a Italia[1].

Las fortificaciones de refugio

Junto a las descripciones poéticas, las excavaciones arqueológicas y los restos de estructuras conservados hasta nuestros días, por un lado, y, por otro, las fuentes epigráficas nos sitúan ante una serie de obras más o menos contemporáneas de las anteriores y sin duda creadas para responder a unas necesidades reales de protección de la población local. Éstas se encuentran relacionadas, en el norte de Italia, con el sistema defensivo alpino: se trata de *castra* de distinta naturaleza y tamaño formados por cercas dispuestas alrededor de centros habitados en la llanura y el piedemonte; llegan a encerrar una superficie de tres o cuatro hectáreas; están provistos de robustas murallas de hasta siete metros de altura y cuatro de grueso (por ejemplo, en Lomello), con torres que alcanzan los 16 metros de altura (Torba, en Castelseprio; fig. 1), construidas con ladrillos o mampuesto, nuevo o reutilizado, con paramento de ladrillos sesquipedales.

---

[1] Sobre la difusión de las fortificaciones en el Imperio cfr. A. A. Settia, «La fortezza e il cavaliere: tecniche militari in Occidente», en *Morfologie sociali e culturali in Europa fra tarda antichità e alto medioevo (3-9 aprile 1997). Settimane di studio del CISAM*, XLV, Spoleto, 1998, pp. 557 y 560-563. La definición de «prehistoria del castillo medieval» es de B. Luiselli, «La società dell'Italia romano-gotica», en *Atti del VII Congresso internazionali di studi sull'Alto Medievale (Norcia-Subiaco-Cassino-Montecassino, 29 settembre-5 ottobre 1980)*, I, Spoleto, 1982, p. 100. El *burgus* de Poncio Leoncio está descrito por Sidonio Apolinar, *Poemas*, carm. XII [ed. cast.: edición de A. López Kindler, Madrid, Gredos, 2005]; sobre Niceio de Tréveris, Venancio Fortunato, «Carminum epistularum expositionum libri undecim», edición de F. Leo, en *Monumenta Germaniae Historica* (en adelante *MGH*), *Auctores antiquissimi* IV/1, Berlín, 1881, pp. 64-65. El «castillo» de Teodato, en H. W. Garrod, «Poesecos saeculi sexti fragmenta quattuor», *The classical quarterly* IV (1910), pp. 264-266; sobre Honorato de Novara, Magno Felice Ennodio, «Opera», edición de F. Vogel, en *MGH, Auctores antiquissimi* VII, Berlín, 1885, p. 201, n.º 260. Véase, además, A. A. Settia, «Le fortificazioni dei Goti in Italia», en *Teoderico il Grande e i Goti d'Italia*, Actas del XIII Congreso Internacional de Estudios sobre la Alta Edad Media (Milán, 2-6 de noviembre de 1992), Spoleto, 1993, pp. 116-118, y la bibliografía ahí citada. Para el valor principalmente simbólico: A. A. Settia, «La fortezza e il cavaliere», cit., pp. 559-560.

Figura 1. Torba (Varese), torre del conjunto fortificado, finales del siglo V-principios del siglo VI.

Otras fortificaciones surgen como protección de asentamientos situados en cerros en el fondo de un valle (por ejemplo, Invillino, en Friuli; Castell'Antico di Idro, Brescia; Sabiona, en el Alto Adige), o se trata de castillos de refugio construidos sobre relieves acentuados, como complemento de la defensa natural del lugar (Sant'Antonio di Perti, en Liguria; Monte Barro, en la provincia de Lecco; Garda y Monselice, en el área véneta; la Verruca, en el Trentino). Algunos castillos aprovechaban relieves más modestos como en Laino, en el Valle d'Intelvi, construido –según el epígrafe que ha llegado hasta nuestros días– por deseo y a expensas de un subdiácono milanés. Cimas de difícil acceso, entre los ochocientos y los mil metros de altura, demuestran que desempeñaron una función análoga mediante el topónimo que aún las distingue y como confirman hallazgos esporádicos (Gaino, en el Garda; Zignago, en Liguria); por último, también sirvieron de refugio las islas de los grandes lagos prealpinos como Sirmione, Comacina y San Giulio d'Orta.

Fortificaciones parecidas y contemporáneas están documentadas en Francia y en el área romanizada de Alemania: desde villas romanas reforzadas con fosos y terraplenes hasta auténticas fortalezas indicadas en los textos de Sulpicio Severo y de Gregorio de Tours con los términos de *castrum, castellum* y *oppidum,* cuya naturaleza ha sido confirmada en varios casos por yacimientos arqueológicos. Normalmente también se trata aquí de lugares elevados en los que las defensas naturales fueron incrementadas en época tardoantigua mediante la construcción de murallas que, en más de un caso, repiten muros a hueso o glacis de tierra y madera de mayor antigüedad.

durante esos siglos, toman la iniciativa en la construcción de fortificaciones, aunque tengan delante los modelos constructivos de la época tardoantigua, no disponen ni de tiempo ni de medios suficientes para reproducir su perfección técnica y muchas veces se reducen a puestos que recuerdan más bien a las fortificaciones prehistóricas: mediante la simple instalación de un foso y de una empalizada, predios agrícolas, monasterios, aldeas y puertos se transforman *tout court* en *castrum* o *castellum*, términos usados la mayoría de las veces como sinónimos perfectamente equivalentes[3].

La ubicación

El *Epitoma rei militaris* (tratado escrito por Flavio Vegecio en el siglo IV) observa que la propia naturaleza provee a la defensa creando lugares elevados y escarpados, y rodeándolos de mares, pantanos y ríos, de modo que la intervención del hombre puede limitarse a algunos añadidos. Se trata, evidentemente, de sitios parecidos a los que ya habían servido de refugio ante las penetraciones de los bárbaros en los últimos tiempos del Imperio romano, y que el hombre vuelve a ocupar cada vez que se ve obligado por una emergencia que pone en peligro su vida y sus bienes.

En el norte de Italia se da preferencia a los lugares rocosos en las inmediaciones de las cadenas alpina y apenina; en efecto, muchos castillos toman los nombres de *Petra, Saxum, Roca* (o, más clásicamente, *Rupes* y *Arx*), que indican precisamente cimas rocosas. En las zonas de colinas se habla en cambio de *mons, monticellum*, y en los valles trentinos de *dossum* y de *pódium*: se trata siempre de alturas defendidas al menos en parte por pendientes escarpadas e inaccesibles, y que presentan una posición dominante.

Asimismo, en la llanura una mínima prominencia u ondulación del terreno puede ser denominada *mons* o *monticellum*, pero en este caso la inaccesibilidad del lugar, en vez de por su ubicación en altura, normalmente está garantizada por la presencia de aguas estancadas o por el contacto directo con un curso de agua; los sitios que se deben fortificar suelen elegirse en penínsulas de confluencia o meandros fluviales ya protegidos por varios lados y que sólo hay que completar excavando un tramo de foso artificial.

Pero la ubicación en la que se quiere construir un castillo también debe tener en cuenta, además de las oportunidades defensivas ofrecidas por la conformación del terreno, la proximidad de los asentamientos que hay que proteger –a su vez relacionados con la explotación del suelo–, la existencia de vías de comunicación y la presencia de los recursos necesarios para vivir. En resumen, los castillos nacen condicionados por las infraestructuras que forman el marco necesario para la presencia humana en una determinada región. Pero la elección del lugar que hay que fortificar no es irrevocable: muchos de los castillos que se han construido luego se abandonan en el curso de pocos decenios por otros que más tarde se consideran mejores, no sólo por razones físicas y de

[3] Sobre el encastillamiento en general se encuentran algunas indicaciones útiles en R. Fossier, *Enfance de l'Europe, X^e-XIIe siècle. Aspects économiques et sociaux*, I: *L'homme et son espace*, París, 1982, pp. 188-601 [ed. cast.: *La infancia de Europa: siglos X-XII: aspectos económicos y sociales*, I: *El hombre y su espacio*, Barcelona, Labor, 1987].

infraestructuras, sino también por los intereses de la clase dominante y en función de los antagonismos políticos del momento.

El aparato defensivo

El conocimiento de las fortalezas de esta época está basado más en las fuentes escritas que en la investigación arqueológica, tanto que no se conoce ninguna estructura defensiva del siglo X en su integridad material. Así pues, los documentos escritos nos presentan el castillo como un recinto fortificado colectivo, cuyas defensas periféricas consisten en un foso y un terraplén *(agger)* y no necesariamente en un muro. Cuando este último existe, no siempre está almenado, característica reservada oficialmente a los castillos autorizados por el rey.

En el latín clásico se indicaban las almenas con la expresión *pinne murorum*, y precisamente en el siglo X aparece por primera vez en el léxico de las fortificaciones el término *merulus*, el cual, cuando faltaba el muro, tal vez designaba a los cañizos que coronaban la empalizada levantada en el terraplén, indicada a su vez como *spizata*, ya que estaba formada por estacas partidas [*spezzate* en italiano] a lo largo. Más difícil de explicar es el significado de los genéricos *propugnacula* tantas veces mencionados: para Isidoro de Sevilla, «propugnacula pinnae murorum sunt», pero la equivalencia con las almenas que él afirma no está siempre clara y el vocablo podría referirse a otros elementos que contribuyen a enriquecer la estructura de fortificación.

Entre éstos se encuentra la *britisca*, un nombre que tiene su origen en *Brittus* e indica exactamente una casa de madera «a la bretona», es decir, particularmente sólida; por tanto, debía de tratarse de fortines o reductos de madera levantados, si se daba el caso, directamente sobre los glacis de tierra, como, por ejemplo, encontramos en las defensas urbanas de Génova dispuestas precipitadamente a mediados del siglo XII. Menos frecuente es la presencia de *celate*, que tal vez habría que interpretar como trampas «celadas» en torno al recinto.

Hasta ahora hemos hablado de los castillos cuya construcción, en la primera mitad del siglo X, había sido autorizada por los reyes de Italia mediante los correspondientes diplomas; podemos sacar algunos datos más recurriendo a los documentos privados: por ejemplo, y ante todo, la *pusterna* [poterna], término que, al derivar de la preposición *post*, designaba en origen una pequeña puerta peatonal trasera y camuflada; junto a ésta figura el puente, un elemento que hay que considerar indispensable y, por tanto, presente incluso cuando no se menciona expresamente: debemos imaginarlo como una sencilla pasarela tendida sobre el foso y que se podía desplazar a voluntad.

Con la palabra *cesa* se indica un seto, probablemente vivo y espinoso, que podía plantarse en lo alto del terraplén formando lo que desde el siglo XI (especialmente en el área véneta) se llamará *fracta:* un espacio mantenido inculto y boscoso, de forma que constituyese un obstáculo para el enemigo. Un simple sinónimo de la itálica *spizata* es el *tonimem*, término de origen germánico que ha llegado a nosotros por el trámite franco, paralelo al inglés *town* y al alemán *zaun*. Mencionado por primera vez a comienzos

del siglo X, en documentos piacentinos, después de consolidarse ampliamente en el siglo siguiente, se extingue durante el siglo XII, dejando el puesto a otras denominaciones equivalentes. Una parecida sinonimia la encontramos en *spaldum* respecto a *agger* para designar el terraplén reforzado con elementos de madera.

La segura presencia de torres no se advierte antes de mediados del siglo X y aumenta durante el siguiente, cuando llega a afectar al 30 por 100 de los castillos documentados. A veces se trata de torres de madera que ocupan una posición central o angular en el recinto defensivo; existen también las torres barbacanas, como en ciertas defensas urbanas tardoantiguas, que en algunas zonas podrían haber proporcionado su modelo. A veces es posible observar un progresivo perfeccionamiento técnico de las defensas: al inicial y sencillo foso, reforzado con defensas accesorias, se le añade el muro, construido casi siempre con piedras de río y materiales reutilizados.

El tamaño y los elementos internos

En un cierto número de casos, es posible documentar también el tamaño de las áreas fortificadas, que, al ser de propiedad privada, muchas veces se subdividen entre los herederos, se venden o se donan. Resultan excepcionales tanto los grandes castillos superiores a las dos hectáreas como los muy pequeños inferiores a los 1000 metros cuadrados; en la gran mayoría de los casos se trata de pequeños recintos comprendidos entre una décima de hectárea y media hectárea o, si no, medianos que van desde esta última medida hasta una hectárea y media.

Cada área estaba condicionada por la dimensión demográfica de la población que había que proteger y, por consiguiente, por la disponibilidad de efectivos suficientes para organizar la defensa del circuito fortificado, así como por las posibilidades económicas y por las ambiciones políticas de quienes asumían la iniciativa de la instalación. No resultan significativas las diferencias entre los castillos de llanura y los de altura. Elementos distintos pero pocas veces distinguibles entre sí concurren en la constitución de las superficies indicadas: en el 1009, el castillo de Casorezzo, en la llanura al oeste de Milán, alcanzaba los 3.500 metros cuadrados (incluida una capilla de 600 metros cuadrados) y estaba rodeado por fosos que, junto con el cercado periférico, cubrían unos cuatro mil metros cuadrados de superficie. Seis mil metros cuadrados contaba en origen la altura rocosa de Canossa, en seguida reducida por los desprendimientos. Con el tiempo, se puede observar una lenta pero constante disminución del tamaño, como en otras zonas de Europa, que hay que relacionar con momentos evolutivos concretos.

Allí donde es posible un cálculo –necesariamente aproximativo– de la población presente en su interior, no se notan diferencias relevantes entre los castillos y los simples poblados abiertos de la misma época; pero, mientras que éstos están en crisis, los primeros se van llenando progresivamente, como demuestra (en algún caso privilegiado como Monza) la fragmentación cada vez más pequeña de los lotes edificables *(sedimina, casalia)* y el aumento de las casas de varios pisos *(solaria, casas solares)* en contraposición a las *terrenas*, o sea, de un solo piso, signo, uno y otro, de la urbanización puesta en marcha en los centros rurales fortificados.

En los castillos más importantes, los edificios residenciales destinados al alojamiento del señor constituyen unos conjuntos arquitectónicamente complejos, parecidos a los urbanos, designados con los nombres de *domus, casa, mansio, camera, sala, caminata, solarium,* que a veces se distinguen por los adjetivos *maior, proprius, dominicus* y se embellecen con un elemento porticado *(laubia).* Con los mismos términos se indican también las viviendas comunes pertenecientes tanto a los hombres libres como a los siervos. En el castillo de Bozzolo (Mantua), en el 949 se cuentan ocho salas (viviendas de un solo piso) cubiertas de *scandole* (tejas de madera imbricadas); los diminutivos *salicciola* (saleta) y *casella* (casilla) se atribuyen a viviendas de superficie muy reducida. No faltan los anexos rústicos que aluden a una actividad agrícola *(edificia, tectora, cassine, torcularia).*

Sólo de forma excepcional se pueden conocer también algunos detalles constructivos: hay casas *murate,* «scandolate et pariate» o *paladicie,* es decir, cubiertas con tejas de madera o con paja. Las áreas edificables están a veces dotadas de «muros con piedras», sobre los que tal vez se superponía una estructura de madera. Además de las viviendas, lógicamente se tienen también noticias de los servicios indispensables como pozos y, alrededor de las iglesias, cementerios. Los edificios pueden estar dispuestos a vías largo de *rues,* calles y vías que van de un extremo a otro del poblado, y no faltan las áreas sin edificar atravesadas por setos y ocupadas por huertos, viñas e hileras de árboles.

Se trata, además, de datos que varían según las condiciones y la evolución de las regiones: en el centro-sur de Italia, aparte de la ubicación topográfica y altimétrica de los castillos levantados en el siglo X, los perímetros defensivos están todavía más perfeccionados; en efecto, están construidos en mampostería, dotados de torres y poternas, y rodeados por fosos que, especialmente en Toscana, asumen la denominación de *carbonaria.* Los espacios interiores, divididos en lotes regulares, se disponen en torno a un edificio eclesiástico, a veces preexistente, en la cima de una elevación o, si ésta estaba desierta, alrededor de una vivienda señorial fortificada llamada *domus maior* o *rocca.*

Dada la gran riqueza de canteras existentes en el lugar, también las casas más modestas están edificadas en piedra, no sin el reaprovechamiento de materiales procedentes de construcciones anteriores, según una estructura que permanece estable desde el siglo X hasta el XII. Las casas básicas *(domus terrinee)* constan de muros y paredes construidos con cal y arena, y están cubiertas con tejas de madera o de barro; tampoco aquí faltan las casas de varios pisos *(solares).*

En el territorio controlado por la abadía de Montecassino, se hace explícita mención a los contratos con *magistri fabricatores,* es decir, con talleres especializados en la construcción de fortificaciones, que se comprometen con los monjes a «construir con la justa medida y buena disposición los muros del castillo». Pero, en realidad, en los últimos decenios, la arqueología ha demostrado que muchas veces, en el centro de Italia, la instalación de un *castrum* de altura estuvo precedida por un centro habitado con edificios básicamente de madera, documentados por los agujeros de las estacas, que serán sustituidos por construcciones de fábrica no antes del siglo XII.

Frente a las iniciativas privadas, dominantes en la mayor parte de la península, en Puglia y en Calabria prevalece, en cambio, entre los siglos X y XI, la iniciativa del Estado bizantino, que erige, junto a nuevas ciudades, centros fortificados menores deno-

minados *castrum* y *castellum;* muchas veces se trata de una torre al lado de una concentración rural[4].

La aparición de la «mota»

Las construcciones «pobres» hechas de tierra y madera sufrieron una importante innovación con la aparición de los castillos situados encima de una mota, que se cree que se produjo entre el Rin y el Loira en las últimas décadas del siglo X. En su forma más elemental, estaba constituido por un montículo de forma troncocónica –o sea, la mota– originado por una acumulación artificial de tierra o por la adaptación de una elevación natural del terreno, rodeada en su base por un foso. La mota hacía las veces de basamento de una torre cuadrangular de madera que, situada así en una posición dominante, servía al mismo tiempo de alojamiento para el señor y su séquito, de lugar de vigilancia y de reducto defensivo.

Fuera de la mota se extendía un recinto (*baile* o *basse cour*), también de tierra, provisto de empalizada y foso, erigido como protección de las dependencias (alojamientos de la guarnición, edificios agrícolas, capilla, caballerizas) y en el que eventualmente se podían refugiar los habitantes de la vecindad. Durante el siglo XI el nuevo dispositivo se difunde rápidamente por buena parte de la Europa continental y, gracias a las conquistas de los normandos, fue exportado a Inglaterra y al sur de Italia.

Nos ha llegado una descripción, escrita hacia finales del siglo XII, de las construcciones que se fueron sucediendo en la mota de Ardres, en Flandes, levantada hacia el 1060 en medio de un pantano, como signo de su poder, por el señor del lugar. Primero se reforzó la torre «con puentes, puertas y todos los edificios necesarios» y, al cabo de unos cincuenta años, mediante la obra de un habilísimo carpintero «comparable a Dédalo», las construcciones anteriores se sustituyeron por un extraordinario conjunto realizado completamente en madera, que reunía en un único bloque almacenes, graneros, una capilla, confortables locales de vivienda y servicios con dispositivos para la defensa dispuestos en dos pisos y comunicados por escaleras y pasillos. Resultó una especie de «inextricable laberinto» que no tuvo igual en todo el país.

La mota también estuvo presente, en cierta medida, en el norte de Italia: está documentada arqueológicamente en el área véneta y en la llanura del Po, donde suele aprovechar cerros artificiales de origen prehistórico. De superficie más reducida res-

---

[4] A. A. Settia, *Castelli e villaggi nell'Italia padana. Potere, popolamento e sicurezza fra IX e XIII secolo*, Nápoles, 1984, pp. 191-213; P. Toubert, *Les Structures du Latium médiéval. Le Latium méridional et la Sabine du IXe à la fin du XIIe siècle*, I, Roma, 1973, pp. 330-336; *id.*, «Pour une histoire de l'environnement économique et social du Mont Cassin (IXe-XIIe siècles)», en *Comptes rendus de l'Académie des inscriptions et belles lettres*, 1976, pp. 689-702; F. Bougard, É. Hubert y G. Noyé, «Du village perché au castrum: le site de Caprignano en Sabine», en *Structures de l'habitat et occupation du sol dans les pays méditerranéens. Les méthodes et l'apport de l'archéologie extensive*, Actas del Encuentro organizado por la Escuela Francesa de Roma (París, 12-15 de noviembre de 1984), Roma-Madrid, 1988, pp. 433-455; R. Francovich, «L'incastellamento e prima dell'incastellamento», en *L'«incastellamento»*, Actas de los Encuentros de Gerona (26-27 de noviembre de 1992) y de Roma (5-6 de mayo de 1994), Roma, 1998, pp. 13-20; J.-M. Martin, *La Pouille du VIe au XIIe siècle*, Roma, 1993, pp. 266-268.

pecto a los tipos anteriores, el castillo en mota no superó en general las dos hectáreas y se siguió usando hasta finales del siglo XII, cuando las fortificaciones sufrieron cambios de gran importancia[5].

Las innovaciones del siglo XII

La «torre del homenaje» (llamada impropiamente *donjon*)

Del castillo en mota derivan los siguientes castillos de fábrica, que, aun conservando en general su forma, desde mediados del siglo XI irán sustituyendo gradualmente la madera por la piedra. Se considera un prototipo de estas construcciones el torreón o torrejón de Langeais (fig. 2), al que se atribuye una fecha que oscila entre los últimos decenios del siglo X y primeros del siguiente. No medía más de unos quinces metros, con muros de un espesor entre ciento veinte y ciento cuarenta centímetros en la base, que se reducen a 70 en la parte superior. Cada uno de los tres pisos comprende un espacio de seis por siete metros: el de la planta baja, sin luz, evidentemente estaba destinado a almacén; en el primer piso, en el que se situaba el ingreso, había una gran sala iluminada

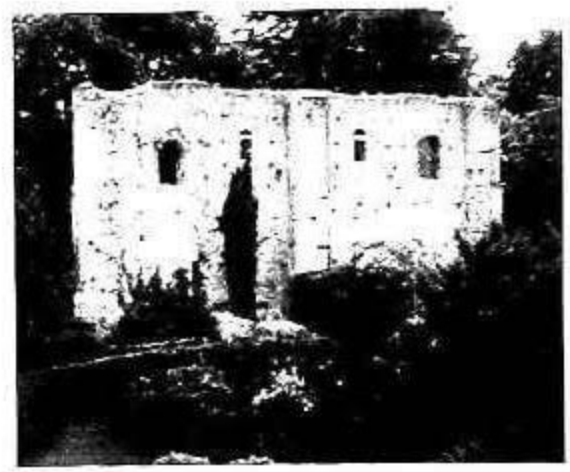


Figura 2. Langeais (Loiret, centro de Francia), *donjon*, finales del siglo XI.

[5] Sobre el castillo en mota: G. Fournier, *Le Château*, cit., pp. 65-74; M. de Boüard, «Thème I. La motte», en «Les fortifications de terre en Europe occidental du Xe au XIIe (Colloque de Caen, 2-5 octobre 1980)», *Archéologie médiévale* XI (1981), pp. 6-38; J. Mesqui, *Châteaux et enceintes de la France médiévale. De la défense à la résidence*, I: *Les organes de la défense*, Paris, 1991, pp. 14-22; A. A. Settia, «Motte nell'Italia settentrionale», en *Fortificazioni altomedievali in terra e legno. Ricerche, territorio e conservazione. Convegno nazionale (Pieve di Cento, 21-22 de septiembre de 1996)*, Ferrara, 1998, pp. 75-81; M. Laudato, «La motta di Castelminio: incastellamento in terra e legno nella Castellana medievale», en S. Bortolami y G. Cecchetto (eds.), *Castelfranco Veneto nel quadro delle nuove fondazioni medievali*, Actas del Congreso (Castelfranco Veneto, 11 de diciembre de 1998), Castelfranco Veneto, 2001, pp. 261-278. El texto de Lamberto d'Ardres está editado en «Lamberto d'Ardres, Historia comitum Ghisnensium», en *MGH, Scriptores* XXIV, Hannover, 1879, pp. 609-640, en particular p. 624.

por una ventana; el tercero servía de dormitorio. Más que un torreón, en realidad parece tratarse de un edificio residencial con capacidad para oponer alguna resistencia.

Según las enseñanzas difundidas en Francia a partir del siglo XIX, se suele designar la torre del homenaje del castillo con la palabra *donjon* cuando –como ha admitido recientemente Jean Mesqui– lo que ésta indica propiamente es el «conjunto de edificios reservados al uso del señor», incluida la *turris* o *magna turris*, equivalente al italiano «torrione». Las construcciones similares que surgen en gran número en Francia occidental y en Inglaterra son, en general, de base rectangular y tienen dimensiones y ubicaciones muy variadas. Se va desde superficies de sólo 20-30 metros cuadrados hasta otras de más de mil metros cuadrados, con alturas inferiores o iguales a la anchura; el *donjon* puede estar tanto junto a la entrada del área fortificada como dentro del recinto. El espesor de los muros, que irá creciendo, va desde dos hasta un máximo de siete metros, con un progresivo estrechamiento desde lo bajo hacia lo alto, y se refuerzan con vigas insertadas longitudinalmente. En general, sólo suele estar abovedado el primer piso, mientras que los siguientes están formados por sencillos techos de madera; la entrada suele estar varios metros por encima del nivel del suelo y sólo se puede alcanzar mediante una escalera que se podía quitar.

El torreón suele unir la función militar a la residencial, aunque algunas veces esta última se confía a un edificio aparte (*domicilium, palacium, aula*), a la vez que se tiende a reagrupar los edificios de servicio y a estrechar los recintos tanto para ahorrar materiales como para racionalizar la defensa, que siempre se apoya –de modo elemental– en la verticalidad y en la altura de las murallas provistas de almenas, de saeteras para disparar el arco y coronadas por unos cadalsos de madera destinados a facilitar la defensa mediante el tiro vertical.

A lo largo del siglo XII, junto a las formas rectangulares predominantes, muy pronto aparecieron torreones poligonales y circulares o de planta más compleja, tipos que no necesariamente se disponen según una sucesión lógica y cronológica. La adopción de las formas curvilíneas (que terminará por generalizarse en el siglo siguiente) busca la ventaja, desde un punto de vista práctico, de una menor vulnerabilidad a los impactos de las máquinas de asedio y de ofrecer una mejor visibilidad a los defensores.

Se piensa que, sin duda, este tipo de castillo fue difundido por los normandos en el sur de Italia y en Sicilia, aunque es difícil tener la certeza por la documentación escrita y arqueológica: se corresponden bien con los *donjon* anglonormandos los conservados en Sicilia, en Burgio, Paternò, Adrano y Motta Sant'Anastasia[6].

El castillo italiano

Aparte de la influencia normanda, también se producen innovaciones importantes en el resto del territorio italiano como consecuencia de dos motivos fundamentales: la

[6] P. Héliot, «Les origines du donjon résidentiel et les donjons-palais romans de France et d'Angleterre», *Cahiers de civilisation médiévale, X^e-XIIe siècles* XVII (1974), pp. 217-234 (sobre el *donjon* de Langeais, pp. 218-219); G. Fournier, *Le Château*, cit., pp. 80-90; J. F. Finó, *Forteresses de la France médiévale*, París, 1970, pp. 175-195, y en general J. Mesqui, *Châteaux et enceintes*, cit., I; *ibid.*, II: *La résidence et les éléments d'architecture*, París, 1993.

potenciación de los medios de ataque, estimulada primero por el redescubrimiento de los tratadistas latinos y luego por las experiencias en Tierra Santa, a través de las cuales los ingenieros militares occidentales entran en contacto con los modelos de fortificación conservados en Oriente. En segundo lugar, con la llegada de una mayor seguridad, la población rural, hasta entonces encerrada en poblados fortificados, se desplaza a los poblados abiertos surgidos en las inmediaciones de los castillos, que pasan a manos de un único propietario que con mucha frecuencia se convierte en el señor del lugar. De este modo se pone en marcha un nuevo concepto de castillo ya no como sede de una población, sino como residencia señorial exclusiva.

Puesto que, en muchos casos, perduran las anteriores y elementales formas de fortificación, se empieza ante todo por perfeccionar las defensas periféricas ya existentes: colocación de «barbacanas» y de «falsabragas» exteriores con función de primer obstáculo, aumento de tamaño de los fosos, sustitución de las empalizadas por cercas amuralladas provistas de parapetos y de caminos de ronda. En el interior de los recintos aparecen grandes torres dotadas de puente levadizo, que sustituye los anteriores puentes de pasarela móvil. Pero también se multiplican los términos aplicados a elementos de fortificación de tierra y de madera (*spinata, palancatum, stodegarda,* bastida, terraplén), fenómeno que indica, por tanto, la persistencia de los dispositivos sencillos y pobres, en uso desde hacía tiempo.

El *dongione*

Una importante innovación la constituye la aparición del *dongione*[*] *(dominionum, dolionum),* término que –repetimos– no se puede entender en absoluto «a la francesa», en el sentido corriente pero erróneo de «torre mayor»; se corresponde más bien con lo que en Toscana y en Italia central se conoce como *cassero* (casa fuerte) o *girone* (cerco, recinto amurallado), y aparece en la documentación desde mediados del siglo XII tanto en castillos de primera construcción como en castillos antiguos que se modernizan mediante la inclusión del nuevo dispositivo. El *dongione* se sitúa dentro de un recinto más amplio, ocupando su parte más elevada o fortificada de modo autónomo, y no se puede excluir (pero la circunstancia exigiría otra comprobación) que algunas veces se encontrara realzado artificialmente mediante la ubicación sobre una mota.

El *dongione* dispone de su propia cerca amurallada con foso y de una entrada (que no suele estar alineada con la del primer recinto), y en su interior suelen estar los edificios más importantes y significativos de todo el castillo. Aquí se encuentra, en primer lugar, el torreón de varios pisos *(turris maior),* comunicado racionalmente con el recinto amurallado que lo rodea: aparece como un puro instrumento militar y no como residencia del señor, como, sin embargo, sucede al otro lado de los Alpes con el llamado *donjon résidentiel;* puede surgir en correspondencia con la entrada principal del castillo, pero la mayoría de las veces se encuentra dentro del *dongione.*

[*] No se ha traducido *dongione* por donjón al corresponder la acepción del término en español más bien al francés *donjon. [N. de la T.]*

Junto a este torreón o torre mayor se sitúa la residencia señorial, que ahora, al contrario de lo que sucedía en los siglos anteriores, también está dotada de fortificaciones propias (*domus maior, palatium, caminata*): trataremos de ello en el apartado dedicado al palacio. Así pues, los principales elementos del castillo se encontraban escalonados en tres órdenes de obstáculos dispuestos de modo concéntrico: la cerca o muralla exterior, el *dongione* y los edificios fuertes dentro del mismo; cada uno está provisto de elementos fortificados y la triple seguridad está garantizada por otras tantas puertas dotadas de llaves distintas.

Algunos de los dispositivos de defensa más característicos no tardan en adquirir un valor representativo del poder señorial que tiene su sede en el castillo. En Francia, la mota se eleva como símbolo de valor y audacia y, al mismo tiempo, de los derechos ejercidos por su dueño, de forma que cada uno de los coseñores poseía una parte. Pero de este proceso sólo suele haber testimonios residuales en fecha bastante tardía, dando por descontado que se remontan a tradiciones muy antiguas, de las que, sin embargo, no existe documentación concreta. Es verdad que la mota no tuvo la misma fortuna en Italia, donde un significado simbólico totalmente análogo se atribuye, en cambio, al torreón y a veces al palacio, también subdivididos en partes entre todos los que comparten el señorío que emana de la fortaleza. Algunas veces, por el contrario, se asiste a la multiplicación de las torres, ya que, por razones de prestigio, cada heredero tiende a poseer una completa[7].

El castillo depósito

En el norte de Italia, una parte de los antiguos poblados fortificados, después de que sus habitantes se trasladaran fuera de ellos, cambian de función durante el siglo XII, dando paso no a residencias señoriales sino a «castillos depósito»: es decir, que se usan para guardar en lugar seguro los productos agrícolas y para el refugio de las personas en los momentos de mayor peligro. Es más, se construyen *ex novo* otros castillos parecidos para este fin específico mediante acuerdos entre las comunidades rurales o por cuenta de los señores locales, que imponen la nueva función como una obligación. Cada «vecino» tiene ahí un almacén (*canipa* o *cellarium*) de madera o de mampostería, que puede transformarse ocasionalmente en residencia temporal.

Algunos de estos castillos perduran hasta la Edad Moderna, mientras que, en otras zonas, durante los dos últimos siglos de la Edad Media, su función pasa a fortificaciones colectivas análogas organizadas directamente por las comunidades rurales y, por tanto, están desvinculadas de las imposiciones señoriales; éstas adoptan, según las regiones, las denominaciones de *ricetto* (refugio), *bastita* (bastida) o *cortina*. Un ejemplo completo y muy bien conservado lo ofrece el *ricetto* de Candelo (fig. 3), en Biella, construido probablemente en la primera mitad del siglo XIV. Tiene planta de cuadrilátero irregular

---

[7] A. A. Settia, *Castelli e villaggi*, cit., pp. 51-446. Sobre el simbolismo de la mota cfr. M. de Boüard, *Manuel*, cit., p. 94, con las observaciones en A. A. Settia, «"Dongione" e "motta" nei castelli dei secoli XII- XII», en *Fortificazioni altomedievali in terra e legno. Ricerche, territorio e conservazione. Convegno nazionale (Castillo de Spezzano di Fiorano Modenese, 16 de octubre de 1999)*, Bolonia, 2002, pp. 18-20.

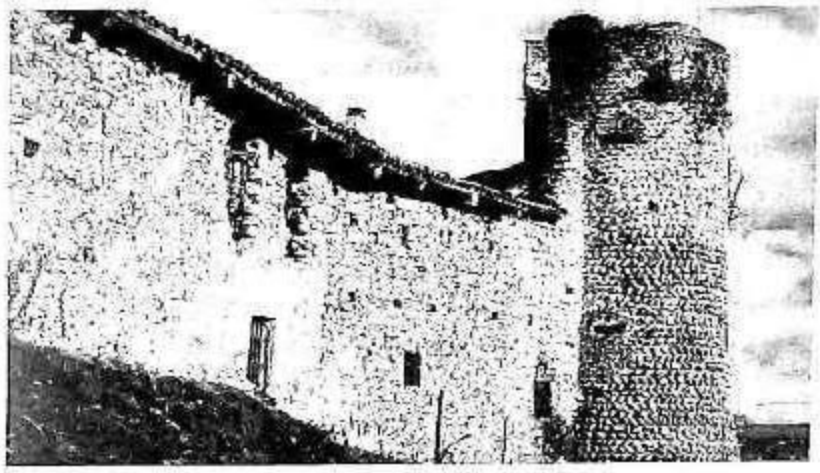


Figura 3. Candelo (Biella), refugio, vista del recinto amurallado con torre, primera mitad del siglo XIV.

de 110 por 120 metros rodeado por un recinto amurallado hecho de mampostería de piedras de río con almenas en ladrillo y camino de ronda, provisto de torres redondas en los ángulos. Se accede a su interior a través de una puerta fortificada cuadrada que comprende los accesos para los carros y para las personas, ambos con puente levadizo. En el área interna, de unos trece mil metros cuadrados, a lo largo de cinco calles cortadas longitudinalmente por una sexta, se alinean 157 casas de dos pisos, cada una construida con cantos rodados y ladrillos, separadas entre sí por largos y estrechos intersticios *(rittane)*, con un total de trescientas cincuenta celdas aproximadamente, de entre veinte y veinticinco por novecientos diez metros, hoy utilizadas como bodegas en la planta baja y como heniles en el piso superior[8].

El apogeo de las técnicas de fortificación medievales

Gracias a las fuentes escritas del norte de Italia se sabe que, a lo largo del siglo XIII, ya no se tiende a indicar con los términos *castrum* y *castellum* una aldea o un área fortificada sino un único edificio homogéneo. Por tanto, cabe pensar que, a través de unas oscilaciones semánticas cada vez más ceñidas, el concepto de castillo terminó por pasar primero al *dongione* y, luego, al conjunto palacio-torreón en él contenido, proceso que, naturalmente, estuvo acompañado por relevantes modificaciones de naturaleza topográfica y arquitectónica, en paralelo con lo que sucedía en el resto de Europa.

---

[8] A. A. Settia, «Fortificazioni collettive nei villaggi medievali dell'alta Italia: ricetti, ville forti, recinti», *Bollettino storico-bibliografico subalpino* LXXIV (1976), pp. 527-617; *id.*, «Crisi della sicurezza e fortificazioni di rifugio nelle campagne dell'Italia settentrionale», *Studi storici* XXVIII 2 (1987), pp. 435-445; *id.*, *L'illusione della sicurezza. Fortificazioni di rifugio nell'Italia medievale: «ricetti», «bastite», «cortine»*, Vercelli-Cuneo, 2001; M. Viglino Davico, *I ricetti. Difese collettive per gli uomini del contado nel Piemonte medievale*, Turín, 1978; sobre el refugio de Candelo en particular: C. Gavazzi y P. Merlo, *L'architettura gotica nella diocesi di Biella*, Biella, 1980, pp. 37-39; M. Grassnick (ed.), *Il ricetto di Candelo*, Kaiserslautern, 1982.

El cambio se vio favorecido claramente por la recuperación de los modelos antiguos sugerida tanto por los tratados (especialmente por la relectura de Vitruvio y de Vegecio, que nunca dejaron de conocerse en Occidente) como por la observación de los castillos tardoantiguos y bizantinos en Tierra Santa, donde se hallaban en mayor cantidad y variedad que en Europa. En este modelo parecen inspirarse, sin duda, los castillos construidos por Federico II en el sur de Italia, caracterizados por la presencia de peculiares detalles constructivos como el aparejo almohadillado y las bóvedas de crucería nervadas, y parecidos a las obras que, mientras tanto, se iban imponiendo en Francia y en Inglaterra por obra de los reyes Felipe Augusto y Ricardo Corazón de León, ambos de vuelta de la tercera cruzada.

En efecto, en estas dos áreas se estaba produciendo un cambio en detrimento del *donjon,* que pierde su supremacía en favor del recinto fortificado. Los castillos están formados cada vez con más frecuencia por recintos de planta cuadrangular o poligonal con cortinas de una altura de 10 metros provistas de torres cilíndricas que aseguran una eficaz protección. En su interior –como ya hemos visto– se reservan edificios adecuados para la guarnición y los servicios.

Las obras más importantes de este tipo son el Krak de los Caballeros en Siria y Castel del Monte, erigido por Federico II en Apulia, dos conjuntos que están considerados como el punto culminante de la arquitectura militar medieval.

El gran conjunto de Tierra Santa consta de dos recintos: al más interior y antiguo, realizado con aparejo almohadillado y con torres cuadradas, se adosan en el patio central varios edificios y está provisto, al norte, de una gran torre rectangular dotada a un lado de matacanes y poterna. El recinto exterior, construido posteriormente, es un cuadrilátero provisto de torres redondas con muros macizos en el lado sur y con nichos abovedados con saeteras para las grandes ballestas; otros nichos parecidos se abren en la sala en lo alto de la poderosa torre cuadrada meridional, cuyas bóvedas se apoyan en un cuerpo cuadrado, extremadamente sólido, de seis metros de lado; los parapetos están coronados a su vez por almenas provistas de aspilleras.

La entrada principal al sur, a la que se accede mediante una escalera practicable para los caballos, está cerrada por cuatro puertas con rastrillos. También la capilla contribuye a reforzar el sistema defensivo con su terraza almenada y provista de adarve. Una escarpa de 20 metros, con galería abovedada y provista de saeteras, protege el recinto principal de posibles obras de mina, reforzándolo además contra el peligro de terremotos. La imponente torre central de dos pisos iluminados por tres ventanas que dan al patio se abre hacia el exterior por medio de saeteras, allí donde el muro, formado por grandes sillares de piedra, alcanza un grosor de nueve metros. A la torre está unido un cuerpo macizo de fábrica rectangular de tres pisos abovedados de 18 metros de largo, sobre cuya terraza se pueden instalar las máquinas de lanzamiento.

Si en el Krak de los Caballeros se pone el máximo acento en el carácter militar, en el edificio de Castel del Monte se subrayan, por el contrario, los aspectos residenciales. Aislado en un alto, tiene una planta octogonal prácticamente perfecta, de la que salen simétricamente, en disposición radial, ocho torreones también octogonales, en torno a un patio que repite la misma forma geométrica. Todo el conjunto, de una altura de unos veinticinco metros, está realizado en toba calcárea, hoy en parte consumida por la erosión.

Los muros alcanzan una media de dos metros y medio de espesor.

Se accede a él por una portada principal de inspiración clásica y por dos puertas secundarias. Las estancias interiores están repartidas en dos pisos, marcados en el exterior por una cornisa: se trata de ocho habitaciones trapezoidales iguales, que se corresponden con cada lado del octógono. Están iluminadas, en la planta baja, por una monófora y, en el primer piso, por una bífora ojival; el interior estaba revestido originalmente con mármoles de colores y decorado con mosaicos hoy en su mayor parte desaparecidos.

Algunas de las torres contienen escaleras y las demás tenían en el pasado cisternas pénsiles desde las que el agua podía fluir a los aposentos y los servicios de la zona inferior; otras instalaciones comprendidas en la fábrica permitían la comunicación visual y acústica entre las habitaciones[9].

Los dos últimos siglos de la Edad Media

Las innovaciones del siglo XIV

En algunas zonas, puede resultar difícil distinguir un castillo realizado en el siglo XIV o XV de los anteriores; en efecto, las variaciones principales, más que los aspectos militares, conciernen al castillo en cuanto vivienda señorial: obedeciendo a los nuevos gustos, lo que ahora se busca es conciliar las exigencias de la defensa con un cierto *confort*. Las ventanas se vuelven más amplias y la entrada normalmente se encuentra en la planta baja; en compensación, las puertas están protegidas por obras avanzadas exteriores, se difunde el puente levadizo, maniobrado mediante contrapesos, y se generaliza la adopción de matacanes en la base de las almenas para facilitar la defensa vertical. Las cortinas se realzan hasta la altura de las torres (30-40 metros), y su parte exterior aparece «revestida» cada vez con más frecuencia con una escarpa que sirve como una protección más contra la excavación de galerías subterráneas y probablemente también para permitir que los proyectiles lanzados desde lo alto rebotasen en ella, de modo que la defensa resultase más eficaz. Mientras tanto, al menos desde la segunda mitad del siglo XIV las armas de fuego han empezado a ser de uso corriente: por poco eficientes que fueran todavía, las cimas de las torres empiezan a estar provistas de plataformas capaces de sostener el peso de la nueva artillería, y se practican aberturas circulares en los muros para permitir el uso defensivo de las bocas de fuego, que siguen conviviendo con las catapultas y armas similares de los siglos anteriores.

---

[9] G. Fournier, *Le Château*, cit., pp. 90-99; sobre el Krak de los Caballeros: J. F. Finó, *Forteresses*, cit., pp. 348-249; sobre Castel del Monte: G. Chierici, *Castel del Monte*, Roma, 1934; W. Schirmer, «Castel del Monte: osservazioni sull'edificio», en M. S. Calò Mariani y R. Cassano (eds.), *Federico II. Immagine e potere. VII centenario della nascita di Federico II di Svevia (1194-1994)*, catálogo de la exposición (Bari, 1994), Venecia, 1994, pp. 285-303; D. Sack, «Castel del Monte e l'Oriente», *ibid.*, pp. 293-303; M. S. Calò Mariani, «Castel del Monte. La veste ornamentale», *ibid.*, pp. 305-310, con la bibliografía aquí citada.

La aparición del cañón

Durante el siglo XV las continuas mejoras en la artillería de pólvora pírica empiezan a influir de manera significativa en la arquitectura militar, tanto para quien ataca como para quien se defiende, induciendo a modificaciones que procuran adaptar las viejas fortificaciones a las nuevas exigencias. Los muros tienden a rebajarse y a aumentar su grosor; cada vez con mayor frecuencia las superficies planas se sustituyen por elementos redondeados para reducir los efectos del impacto de los proyectiles. En la base de los muros empiezan a abrirse buzones para permitir una mayor eficacia defensiva de los tiros rasantes.

Un castillo típico de esta época de transición, capaz de resistir a las armas de fuego, es la fortaleza realizada en Rímini por Segismundo Malatesta entre 1437 y 1446, y descrita detalladamente en el *De re militari* de Roberto Valturio. El recinto exterior, renunciando a la defensa vertical, ahora está constituido por un único gran terraplén de albañilería que anuncia el principio de protección rasante, y la disposición asimétrica de las torres pretende reducir al mínimo los ángulos muertos del aparato defensivo: gruesas cortinas, amplias escarpas y torres rellenas de tierra hasta arriba constituyen un obstáculo capaz de resistir el ataque de la artillería enemiga.

En esos años, el reducido alcance de los cañones no era capaz todavía de amenazar el recinto interior, donde se conservan, por este motivo, las características de la fortificación tradicional con torres que sobresalen de las cortinas, provistas ambas de matacanes. Los espacios interiores son suficientes para acoger a una guarnición considerable, que puede maniobrar con seguridad de un punto a otro del área defendida mediante pasajes cubiertos.

Pero el progreso técnico de la artillería avanza imparable y los procedimientos de fortificación que se podían considerar de vanguardia entre el tercer y el cuarto decenio del siglo se vuelven rápidamente obsoletos: en todas partes se realizan torreones macizos dotados de troneras y buzones, rebajados en los ángulos hasta el nivel de las cortinas, y al tiro de los asediadores se responde con la artillería, restableciendo, al menos parcialmente, un equilibrio entre ataque y defensa.

De todas formas, se debe renunciar muy pronto y definitivamente a las almenas y a los matacanes, demasiado frágiles para resistir los impactos: donde se conservan, sólo tienen un valor decorativo y simbólico; además, la parte alta de los muros ya no puede aguantar ni el peso ni la fuerza de retroceso de las armas de fuego. Asimismo, las viejas y altas torres se rebajan y rellenan de tierra, y otras más bajas y anchas se disponen en los puntos de mayor vulnerabilidad. Pero no se trata más que de remedios provisionales.

El desarrollo tecnológico de la artillería es incesante en esos años: los proyectiles de piedra de las bombardas son rápidamente sustituidas por los metálicos lanzados desde cañones de bronce, más fáciles de manejar y de apuntar, y los arquitectos italianos ponen en práctica el proyecto de los primeros baluartes, sentando así las bases de un modo de fortificar completamente nuevo.

Ahora se puede decir que el castillo medieval ha llegado al final de sus días: muchos sobreviven sólo porque ya no se utilizan como instrumentos de guerra eficaces, pero no se construyen más. Si la superioridad de las técnicas defensivas sobre las de ataque ha-

bía favorecido, con el encastillamiento, la disgregación política medieval, el irreversible vuelco de dicha relación juega ahora a favor de la unión política en los Estados nacionales y regionales, iniciando el ocaso de una civilización que había tenido en el castillo uno de sus símbolos más característicos[10].

El palacio

La herencia tardoantigua

Ninguno de los palacios imperiales de época romana ha llegado hasta nuestros días y, además, no habría sido posible concluir la tipología, ya que «no existe un tipo de palacio, sino sólo edificios que tienen este nombre». Sin embargo, a través de las fuentes escritas y la arqueología se pueden obtener informaciones fragmentarias sobre la forma de los palacios públicos tardoantiguos, en parte construidos o reconstruidos por Teodorico y restaurados en época carolingia y otoniana.

Especialmente en Pavía sabemos que las reuniones judiciales celebradas en el palacio tenían lugar en un gran *regale auditorium* o aula absidal, decorada con un mosaico con la figura de Teodorico, probablemente ubicada en el primer piso, ya que, para entrar a la misma, había que subir las escaleras. En el periodo invernal, se desempeñaban las mismas funciones en por lo menos dos *caminate* (salas) distintas, una grande y una pequeña, y más de una eran también las *laubie,* es decir, los edificios porticados, uno de los cuales estaba situado en el espacioso jardín adyacente al palacio, donde se criaban también animales exóticos; la segunda *laubia,* con capacidad para al menos setenta personas, estaba ubicada fehacientemente en un lateral o en la fachada del palacio: la denominación *sub Teuderico* que la definía indica, por tanto, la existencia de una segunda representación de este personaje, situada tal vez en el tímpano triangular de la fachada.

Después de los desperfectos sufridos por el palacio durante el siglo X y la correspondiente reconstrucción, aparecen en los documentos nuevos elementos, en parte diferentes de los conocidos con anterioridad: una *caminata* situada delante de otra *caminata* llamada *dormitoria,* y nuevas *laubie,* una construida desde hacía poco en el palacio y otra «delante de la capilla de San Mauricio», esta última probablemente debida a los otones; se habla luego de una escalera y de un patio cerrado y provisto de una puerta.

Así pues, en Pavía se encuentran, si bien de forma fragmentaria, todos los componentes esenciales de los conjuntos palaciales erigidos en la Edad Media: aposentos para las funciones de representación y de gobierno, otros de carácter residencial para el soberano, su familia y su entorno y, por último, el espacio destinado a las funciones reli-

---

[10] G. Fournier, *Le Château,* cit., pp. 233-237; J. F. Finó, *Forteresses,* cit., pp. 258-273 y 292-302; A. Salamagne, «L'attaque des places-fortes au XVe siècle à travers l'exemple des guerres anglo et franco-bourguignonnes», *Revue historique* CXVII (1993), pp. 65-113. Sobre el castillo de Segismundo: R. Valturio, *De re militari libri XII multo emaculatius, ac picturis, quae plurimae in eo sunt, elegantioribus expressum, quam cum Veronae,* París, 1534; A. A. Settia, «"De re militari": cultura bellica nelle corti emiliane prima di Leonardo e Machiavelli», en AA. VV., *Le sedi della cultura nell'Emilia-Romagna. L'epoca delle signorie. Le corti,* Milán, 1985, pp. 74-75, con la bibliografía citada en p. 87.

giosas. Otros elementos característicos se pueden inferir de la representación del palacio veronés conservada en la llamada *Iconografia rateriana*, del siglo X: una gran puerta de ingreso coronada por almenas entre dos torres de cuatro pisos. También está documentada en las fuentes escritas la presencia de dos torres en el palacio de Maximiano en Milán y en lo que queda del edificio atribuido a Pierio, *comes domesticorum* de Odoacro, construido en la isla adriática de Meleda en el 489, provisto en efecto de una fachada entre dos torres y de un aula absidal flanqueada por salas laterales.

El mismo esquema encuentra su aplicación al otro lado de los Alpes, en época carolingia y otoniana, en Aquisgrán y, luego, con una concepción en parte nueva, en Ingelheim: tres alas de edificios en torno a un patio cuadrado cerrado en el cuarto lado por una exedra semicircular, con columnata interior, provista de torres cilíndricas, dos de las cuales están a los lados de la entrada. Sin embargo, se conoce muy poco de los palacios erigidos en Alemania, en Magdeburgo, Grone, Pöhlde, Werla y Tilleda[11].

El *palacium castri* y los *broletti* lombardos

Los edificios palaciales se difunden como sedes de señoríos creados a partir de la disolución del Imperio carolingio: palacios condales, ducales y episcopales en Francia y en Inglaterra que durante el siglo XII, con el establecimiento de los castillos de piedra, tienden a confundirse con éstos, ya que *aula, camera* y capilla encuentran espacio en el ámbito de los grandes torreones residenciales. Aunque faltan estudios más concretos sobre este asunto, no se debe descartar que un fenómeno análogo se produjera contemporáneamente también en Italia.

En efecto, es posible que los antiguos palacios reales hayan constituido un modelo para las residencias episcopales de los siglo X y XI; un indicio puede ser el hecho (documentado por las fuentes escritas) de que algunas de ellas estuvieran provistas de torres (por ejemplo, en Parma, Piacenza, Módena y Turín), elemento del que también estaba provisto el Palacio Ducal de Venecia.

Precisamente son los castillos propiedad de obispos y de grandes señores los primeros que, en los siglos X y XI, aparecen a su vez dotados de *palacium:* como en Genivolta (Cremona) en el 993, en Gravedona (dependencia de Santa Cristina de Corteolona desde finales del siglo X) y en Castellarano, en manos de Matilde de Canossa en el 1092: se trata de las mismas personas que ya poseían palacios residenciales en las ciudades. El *palacium castri* (llamado también *caminata* o «casa solariega») empieza a difundirse principalmente en el siglo XII y se generaliza durante el siguiente, yuxtaponiéndose, como ya hemos visto, al torreón dentro del recinto del *dongione.*

---

[11] M. Cagiano de Azevedo, «Esistono una architettura e una urbanistica longobarde?», en *id., Casa, città e campagna nel tardo antico e nell'alto Medioevo,* edición de C. D. Fonseca, D. Adamesteanu y F. D'Andria, Galatina, 1986, pp. 66-75; *id.*, «I palazzi tardo antichi e altomedievali», *ibid.*, pp. 265-278; *id.*, «Il "palatium" di Porto Palazzo a Meleda», *ibid.*, pp. 301-311. Sobre el *palatium* de Pavía: A. A. Settia, «Pavia carolingia e postcarolingia», en *Storia di Pavia,* II: *L'alto medioevo,* Pavía, 1987, pp. 103-106; F. Bougard, «Palais princiers, royaux et impériaux de l'Italie carolingienne et ottonienne», en *Palais royaux et princiers au moyen âge,* Actas del Congreso Internacional de Le Mans (6, 7 y 8 de octubre de 1994), Le Mans, 1996, pp. 186-190.

Las exigencias a las que el edificio debía responder están bien resumidas en la definición de «tutum et pulcrum palacium» atribuida al que Ezzelino III da Romano había hecho construir a mediados del siglo XIII en el castillo de San Zenone: su estructura debía ofrecer al señor una suficiente seguridad, al tiempo que poseía la elegancia y el confort necesarios para que su estancia fuera agradable.

Las menciones, aunque fragmentarias, nos dan la posibilidad de imaginarlo, en general, como un edificio constituido por dos amplias salas superpuestas y provistas de galerías, estructura a la que corresponden algunos de los edificios hoy conservados (por ejemplo, en Pavone Canavese y en Andora, cerca de Albenga), provistos también de un aparato defensivo. A partir de estos elementos, tal vez sea posible relacionar la estructura del palacio-castillo con el palacio municipal (llamado más tarde *broletto*) que se fue consolidando en Lombardía durante las últimas décadas del siglo XII, formado también por «dos salas rectangulares superpuestas, la inferior dotada de pórtico», edificios en los que, sin embargo, se pueden reconocer influencias de las recientes construcciones cistercienses. ¿Será excesivo pensar que tanto el *palacium castri* como el palacio comunal lombardo derivan del modelo del palacio real tardoantiguo a través de las residencias episcopales urbanas?

La evolución de los siglos XII y XIII

En los palacios reales y episcopales de Francia e Inglaterra, fuera de los castillos, se mantiene viva la tradición del palacio carolingio dotado de una gran sala (Westminster, Caen, Angers). Inspirada en la tradición de los palacios imperiales pero completamente nueva resulta en cambio la disposición de la residencia real construida por Roger II en Palermo: un polígono cerrado por torreones dentro del cual, junto a la Capilla Palatina, se distribuyen unos grandes edificios en forma de torre en dos niveles; igualmente originales, con influencias islámicas, son los palacios llamados la Zisa y la Cuba, rodeados por grandes parques.

El aspecto monumental de los palacios alemanes de época suaba, distribuidos en varios niveles, tiende a expresar una arquitectura de poder que, sin embargo, quiere diferenciarse del castillo mediante la introducción de logias y galerías abiertas. Por el contrario, en las residencias realizadas en Italia para Federico II, el palacio tiende a ser reabsorbido por el castillo, carácter que, por otro lado, es típico del siglo XIII en buena parte de Europa. Éste se resume en la torre residencial y en el esquema cuadrangular, del que, sin embargo, se distinguen algunos casos significativos, como el palacio de la Cité en París, inspirado en el edificio carolingio de Aquisgrán, y el Palacio de los Papas de Aviñón, fruto de sucesivos añadidos en los cuales vuelve a imponerse el elemento sala-torre. Los modelos militares inspiran asimismo los escenográficos palacios papales de Viterbo (fig. 4) y de Orvieto, aunque éstos también reflejan las influencias de la tradición constructiva cisterciense presente en los palacios comunales lombardos del norte de Italia.

Heredando las funciones que en las ciudades italianas (especialmente en Siena, Florencia y Pisa) ya se habían atribuido a las casas-torre urbanas, se consolida un tipo de

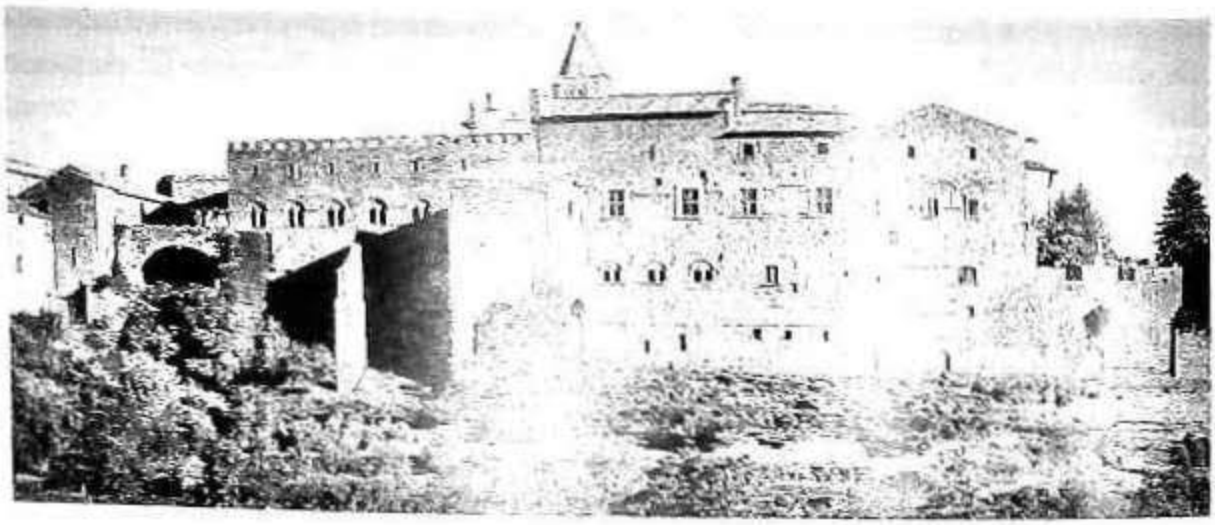


Figura 4. Viterbo, palacio papal, exterior, fachada norte, siglo XIII.

palacio privado, típico de la aristocracia comercial, como edificio compacto de varios pisos: al inferior se le reserva la actividad comercial, y en los superiores se encuentran los espacios para la vivienda y la representación. Este tipo de palacio se encuentra tanto en el sur de Italia (Capua, Sicilia) como en Venecia, con soluciones que ya llevan hacia el inminente Renacimiento[12].

[12] M. C. Rossini, «Palazzo», en *Enciclopedia dell'arte medievale* IX, Roma, 1998, pp. 78-95; A. A. Settia, «Lo sviluppo di un modello: origine e funzioni delle torri private urbane nell'Italia centrosettentrionale», en AA. VV., *Paesaggi urbani dell'Italia padana nei secoli VIII-XIV*, Bolonia, 1988, pp. 164-165; *id*., *Castelli e villaggi*, cit., pp. 384-390; J. Gardelles, «Les palais dans l'Europe occidental chrétienne du Xe au XIIe siècle», *Cahiers de civilisation médiévale, X^e^-XIIe siècles* XIX (1976), pp. 115-134; C. Brühl, «"Palatium" e "civitas" in Italia dall'epoca tardo antica fino all'epoca degli Svevi», en *I problemi della civiltà comunale*, Actas del Congreso Histórico Internacional por el VIII centenario de la primera Liga Lombarda (Bergamo, 4-8 settembre 1967), Milán, 1971, pp. 157-163; A. M. Romanini, «Arte comunale», en *Atti del II Congresso internazionale di studi sull'Alto Medioevo* (Milán, 26-30 de octubre de 1987), I, Spoleto, 1989, pp. 36-46.

8

Observaciones sobre la escultura arquitectónica monumental: las portadas esculpidas entre el Románico y el Gótico

Chiara Piccinini

Presentación

Una exploración de la escultura arquitectónica monumental[1] en la Edad Media que no pueda, por motivos de espacio, aspirar a ser exhaustiva, deberá acotar un ámbito de estudio que, aunque limitado, sea lo suficientemente importante para el análisis de este arte en los siglos de los que nos ocupamos. La gran portada esculpida, tal como la conocemos a partir de finales del siglo XI, resulta un campo de investigación útil para este fin. En efecto, desde el periodo románico se concentra en la misma una vasta producción escultórica, en su mayoría de gran calidad. Partiendo de esta cosecha de esculturas nacidas para y con las portadas, podemos seguir las transformaciones propiamente formales, procurando identificar los intercambios y las influencias entre centros y canterías diferentes; además se podrá –y éste es el segundo motivo de interés del examen de esta tipología– observar cómo su disposición en el marco arquitectónico fue cambiando con el tiempo. En general, esto guarda relación tanto con las distintas influencias que llegan de otros centros o, en algunos casos, con la observación de la arquitec-

[1] La expresión «escultura monumental» se usa en varias lenguas europeas, pero su significado no es unívoco. En los estudios italianos está poco presente y parece evocar principalmente el tamaño de la obra, independientemente de su colocación y de su función. El francés hace un gran uso de ella, en su primer y más inmediato significado de escultura «vinculada a una arquitectura»; sólo en segundo lugar, y raras veces, se refiere al tamaño en cuanto tal. Una frase de Henri Focillon expresa bien la que aún hoy parece la acepción francesa más difundida de la fórmula: «La escultura arquitectónica de la época románica es monumental porque se armoniza estrechamente con una arquitectura eminentemente dotada de monumentalidad»; cfr. H. Focillon, *L'Art des sculpteurs romans*, París, 1931 [ed. cast.: *La escultura románica*, Madrid, Akal, 1987]. Tanto en francés como en italiano y en inglés, existe también la expresión «escultura arquitectónica», reservada normalmente para la decoración esculpida de capiteles, cornisas, dovelas, etc. Más acertadamente, el alemán *Bauskulptur*, o *Bauplastik*, incluye toda decoración esculpida que esté ligada a la estructura arquitectónica, de cualquier tamaño y morfología. Como tenemos que indicar una producción plástica de dimensiones grandes y medio-grandes, casi siempre figurada, unida a una estructura arquitectónica, aquí, con la intención de evitar ambigüedades, la definiremos como «escultura arquitectónica monumental».

tura romana antigua, como, de manera creciente, con la evidente búsqueda de un orden que sepa gobernar unas composiciones cada vez más amplias, subrayando los puntos clave de la arquitectura de la portada y, al mismo tiempo, conformando una «narración» homogénea, que el espectador puede percibir con la misma claridad tanto en el conjunto como en los detalles. El tercer pero no último elemento que autoriza a ver la gran portada esculpida como una obra crucial del arte de la Edad Media es su novedad. Como ya se ha observado en los estudios[2], no existen precedentes en el arte europeo o mediterráneo occidental para resaltar la entrada a los lugares de culto mediante una acumulación de decoración esculpida en torno a la propia entrada, en vez de, como se había hecho habitualmente desde los primeros siglos del cristianismo, por medio de la instalación de puertas monumentales, talladas o fundidas en bronce.

En el amplio panorama de las portadas monumentales esculpidas, el presente trabajo se centrará en la formación y desarrollo de la gran portada gótica, tal como se elaboró en la Île-de-France hacia mediados del siglo XII hasta alcanzar, durante el siglo XIII, las fachadas de las iglesias de toda Europa, por lo menos al norte de los Alpes. Si la portada monumental de época románica fascina por la variedad de soluciones adoptadas, que atribuyen a la escultura un papel y una importancia cada vez diferentes, contribuyendo, tal vez, también a guiar su evolución formal de manera diferente (figs. 1 y 2), la portada gótica llama la atención, desde sus primeras apariciones, por otros factores. En una extrema y necesariamente reducida síntesis, el modo en que se manifiesta el nexo entre decoración escultórica y estructura arquitectónica revela una cultura «proyectual» –y, por tanto, un interés por el resultado del conjunto de la obra– sin duda inédita en esta medida. En esta «proyectualidad» se combinan y cooperan, por un lado, la antigua exigencia de adornar convenientemente el acceso a la casa de Dios y, por otro, la distribución de dicho adorno según un esquema lo más puntual posible que, mientras subraya los nexos estructurales de la portada, ofrece al espectador unos puntos de referencia concretos para la lectura del conjunto. Este último elemento está relacionado, además, con la composición y comunicación de un mensaje de fe articulado a un tiempo con claridad y sutileza, en cuya manifestación participa, ordenadamente, cada detalle de la decoración esculpida. Con cuidado de no caer en la mitificación, como ya ha ocurrido demasiadas veces, del «orden» de la arquitectura gótica –y, con ésta, de sus portadas– hasta hacer de la misma una categoría espiritual[3], y también limitándonos, por tanto, a la simple observación de las principales obras de este periodo y a los estudios más puntuales que se han hecho, los elementos ahora expuestos parecen surgir, en cualquier caso, con claridad.

Otros dos rasgos llaman la atención en la historia de la portada monumental gótica. En primer lugar y partiendo de las multiformes experiencias del periodo románico francés, su rápida formación en un esquema sustancialmente estable de distribución de la de-

---

[2] Véase, por ejemplo, B. Brenk, «Originalità e innovazione nell'arte medievale», en E. Castelnuovo y G. Sergi (eds.), *Arti e storia nel Medioevo*, vol. I: *Tempi Spazi Istituzioni*, Turín, 2001 [ed. cast.: «Originalidad e innovación en el arte medieval», en *Arte e historia en la Edad Media*, vol. I: *Tiempos, espacios, instituciones*, Madrid, Akal, 2009, pp. 13-67, en particular pp. 66-67].

[3] Una revisión de las interpretaciones de la arquitectura gótica con esta clave se encuentra en R. Recht, *Le croire et le voir. L'art des cathédrales (XIIe-XVe siècles)*, París, pp. 19-80; véase especialmente el cuidado examen crítico de las aportaciones sobre el argumento de Erwin Panofsky (*passim* y en particular pp. 39 y ss.).

Figura 1. Vézelay (Borgoña), iglesia de la Magdalena, portada occidental central, *ca.* 1125-1130.

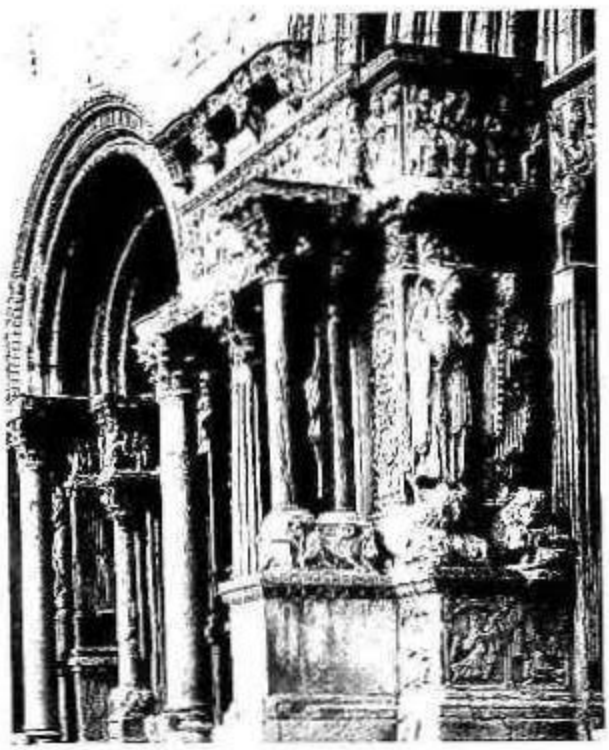


Figura 2. Saint-Gilles-du-Gard (Languedoc), iglesia abacial de Saint-Gilles, portada occidental central, los apóstoles Santiago y Pablo y el friso con escenas de la Pasión, segundo cuarto del siglo XII.

coración esculpida, que tenderá a ubicarse siempre en los mismos puntos: arquivoltas, tímpano, dintel, parteluz, jambas y, menos sistemáticamente, zócalos. Sobre este tema se mezclan las variantes, normalmente en forma de un enriquecimiento de la decoración y un aumento de las superficies esculpidas. Citamos pocos ejemplos entre los muchos posibles: la multiplicación de las arquivoltas con figuras, la colocación de esculturas en los grandes gabletes que coronan las portadas o los pórticos que los preceden (fig. 3), etc., variantes todas que no menoscaban la estabilidad del módulo fundamental.

Una segunda peculiaridad es el rápido ascenso de la portada «a la francesa» como modelo por toda Europa. En esto corre la misma suerte que la nueva arquitectura, pero también tiene una historia propia, que hace que sea adoptada en las entradas de iglesias más antiguas, no construidas o reconstruidas según el *opus francigenum* y que adaptan sus accesos al nuevo gusto. En uno y otro caso, la vemos aparecer rápidamente desde el siglo XII en adelante, sobre todo durante el siglo XIII, en el resto de Francia, al sur del Loira, en los territorios del Imperio, en Inglaterra y en el norte de España, donde las catedrales de León y de Burgos en especial se ornan de portadas que siguen estrictamente el modelo francés[4]. Ni siquiera Italia, entre reticencias y fidelidades a tradi-

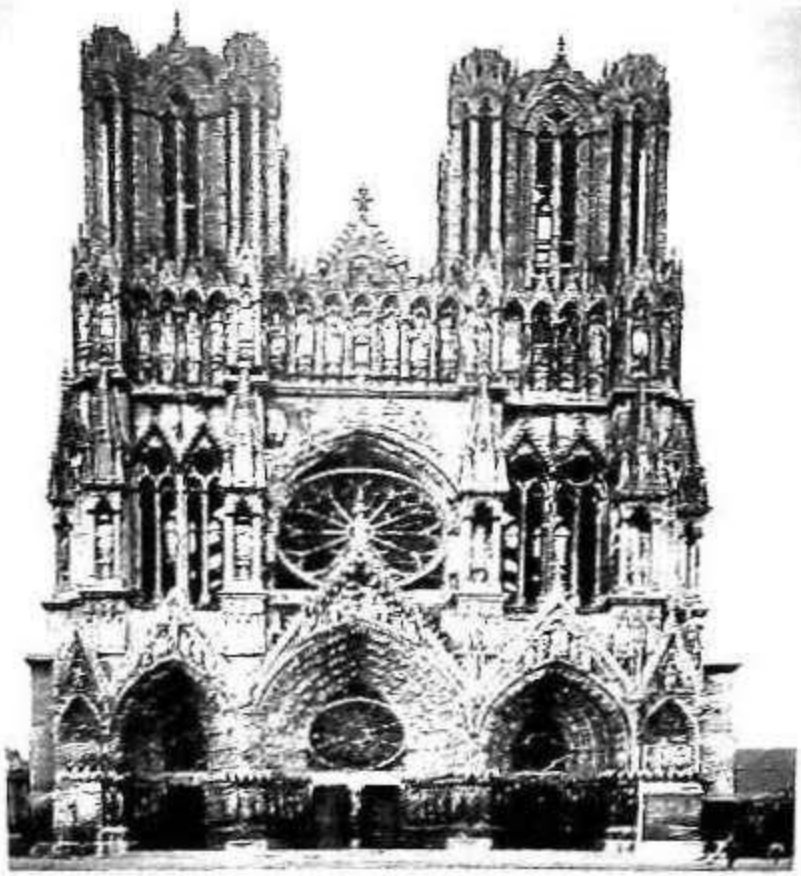


Figura 3. Reims, catedral de Notre-Dame, fachada occidental, después de 1255.

[4] Sobre las portadas occidentales de la catedral de León (hacia 1275-1280) véase M. A. Franco Mata, «Gotische Skulptur in Kastilien und León (13.-14. Jahrhundert)», en S. Hänsel y H. Karge (eds.), *Spanische Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Berlín, 1992, vol. I, pp. 133-154, con bibliografía precedente; *id.*, «Influence française dans la sculpture

ciones diversas, se podrá librar de este modelo invasor, aunque adapte y modifique con frecuencia su ratio original[5].

Además de constituir un acontecimiento de creación de una tipología de inédita regularidad y fulgurante difusión, las grandes portadas góticas ofrecen también la posibilidad de estudiar la naturaleza y el funcionamiento de las canterías de escultura organizadas a gran escala, con la peculiar condición de estar estrechamente ligadas a una cantería arquitectónica. La portada podía erigirse a la vez que la catedral, o añadirse a posteriori, pero resta el hecho de que los escultores producían piezas que, en la mayor parte de los casos, iban a formar parte de su estructura; cuando no era así, como en el caso de estatuas de bulto redondo colocadas en las jambas abocinadas, delante de un muro liso o articulado en nichos, su posición estaba en cualquier caso programada desde el principio, como demuestran, por ejemplo, las marcas de montaje encontradas en algunas estatuas de las portadas occidentales de la catedral de Reims y en los correspondientes puntos de referencia en la estructura de las mismas portadas (columnas de las jambas abocinadas, arquivoltas)[6]. Por tanto tenía que existir una estrecha conexión entre los escultores que trabajaban en la decoración y quien «ideaba» la estructura arquitectónica de la portada o de toda la iglesia. El estudio de estas canterías de escultura «para arquitecturas» aún está poco difundido; sin embargo, resulta especialmente interesante para las grandes portadas góticas precisamente porque éstas, con sus grandes dimensiones y el evidente orden que gobierna la ejecución y la disposición de un gran número de esculturas, han proporcionado una información extraordinaria para imaginar un arquetipo de cantería escultórica medieval en la que numerosos talleres rigurosamente organizados trabajaban a las órdenes de un maestro principal, a su vez en contacto con el comitente y con el arquitecto. Esta imagen de una especie de gran «máquina» colectiva en realidad se ha sacado de lo que los estudios han puesto en evidencia, y no sin dudas, sobre las canterías arquitectónicas de este periodo[7].

---

gothique des cathedrales de Burgos, León et Tolède», en H. Beck y K. Hengevoss-Dürkop (eds.), *Studien zur Geschichte der europaischen Skulptur im 12/13. Jahrhundert*, Francfort, 1994, vol. I, pp. 321-322, vol. II, pp. 164-182, y P. Kurmann, «Französischer als in Frankreich. Zur Architektur und Skulptur der Kathedrale von León», en C. Freigang (ed.), *Gotische Architektur in Spanien / La arquitectura gótica en España / Kolloquiumsakten (Göttingen, 4-6 februar 1994)*, Madrid-Francfort, 1999, pp. 105-117. Sobre las portadas del Sarmental (años cuarenta del siglo XIII) y de la Coronería (años sesenta) véase *ibid.*, con bibliografía.

[5] Sobre el «caso» del gótico italiano, un eficaz enfoque se encuentra en W. Sauerländer, «Dal Gotico europeo in Italia al Gotico italiano in Europa», en V. Pace y M. Bagnoli (eds.), *Il Gotico europeo in Italia*, Nápoles, 1994, pp. 8-21, citamos también M. Trachtenberg, «Gothic/Italian "Gothic": Toward a Redefinition», *Journal of the Society of Architectural Historians* L, 1 (1991), pp. 22-37.

[6] Incluso los proyectos más detallados podían sufrir variaciones durante la elaboración, programadas o causadas por necesidades e imprevistos. En el caso de Reims, precisamente la falta de correspondencia entre las marcas de posición de las esculturas y las de los correspondientes abocinamientos y arquivoltas ha permitido, desde los años veinte del siglo pasado, reconstruir algunos cambios en el programa iconográfico de las portadas: una última síntesis del estado de la cuestión en P. Demouy *et al.*, *Reims. La cathédrale*, La-Pierre-qui-Vire, 2000, pp. 240-245, con la bibliografía precedente. Sobre la fachada de Reims y sus esculturas interiores y exteriores véase también P. Kurmann, *La façade de la cathédrale de Reims. Architecture et sculpture des portails, étude archéologique et stylistique*, Lausana-París, 1987, con su completa y razonada bibliografía.

[7] Véanse, para todas, los estudios que Dieter Kimpel dirige desde hace treinta años sobre las canterías eclesiásticas del gótico pleno, especialmente las del siglo XIII del norte de Francia. En la cantería de la catedral de Amiens, en

En la cantería de escultura, la constatación de un modelo parecido en los documentos, por un lado, y los datos recibidos de la propia obra, por otro, no se han confrontado sistemáticamente, y todavía son pocos los grandes conjuntos plásticos investigados desde este punto de vista. Por tanto, vale la pena ilustrar alguno de estos casos y la imagen concreta que ofrecen del trabajo de los escultores en semejantes empresas.

Del Románico al Gótico

Aunque no queramos seguir a Henri Focillon en la identificación que hace de los primeros incunables de las portadas románicas esculpidas en los tres célebres dinteles con relieves de Saint-Genis-des-Fontaines, Saint-André-de-Sorède y Sainte-Marie de Arles-sur-Tech, en el Rosellón (tres primeros decenios del siglo XI)[8], es un hecho que en Francia, y más concretamente en la región de Toulouse y en Borgoña, fue donde a finales del siglo XI se elaboraron los primeros ejemplos de decoración escultórica de las portadas cuyas pautas parecen haber seguido, durante el siglo siguiente, algunos de los mayores conjuntos de este tipo en Europa. Será suficiente con citar la portada perdida de la iglesia abacial de Cluny, datada hacia 1115-1120[9], la de San Fortunato de Charlieu, que alrededor del 1100 presenta uno de los primeros tímpanos esculpidos en toda la superficie[10], y la *Por-*

---

concreto, ha subrayado la racionalización creciente de los procesos constructivos que otros posteriormente han extendido a veces de forma impropia, sin más comprobaciones, a toda la arquitectura del periodo, incluso fuera de estas regiones, dándolos incluso por supuesto en las canterías que, en los mismos periodos y también en los mismos edificios, trabajaban en la escultura; pero una llamada a la prudencia la ha hecho W. Schlink, «Planung und Improvisation an der Westfassade der Kathedrale von Amiens», en H. Beck y K. Hengevoss-Dürkop (eds.), *Studien zur Geschichte*, cit., vol. I, pp. 75-85, vol. II, pp. 12-23. Una síntesis del trabajo de Kimpel, con una parte de su bibliografía precedente, está ya en D. Kimpel, «I cantieri», en E. Castelnuovo y G. Sergi (eds.), *Arti e storia*, cit. [ed. cast.: «Las canterías», en *Arte e historia*, cit., pp. 155-177]. A ésta añadiremos: *id.*, «Le développement de la taille en série dans l'architecture médiévale et son rôle dans l'histoire économique», *Bulletin monumental* CXXXV (1977), pp. 195-222; *id.*, «Die Entfaltung der gotischen Baubetriebe: ihre sozio-ökonomischen Grundlagen und ihre ästetisch-künstlerischen Auswirkungen», en F. Möbius y E. Schubert (eds.), *Architektur des Mittelalters. Funktion und Gestalt*, Weimar, ²1984, pp. 246-272; *id.*, «Reims et Amiens. Étude comparative des chantiers», en X. Barral i Altet (ed.), *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge. Colloque international (Rennes, 2-6 mai 1983)*, París, 1987, vol. II, pp. 349-363; *id.*, «Les méthodes de production des cathédrales», en R. Recht (ed.), *Les bâtisseurs des cathédrales gothiques*, catálogo de la exposición (Estrasburgo, 3 de septiembre-26 de noviembre de 1989), Estrasburgo, 1989, pp. 91-101.

[8] H. Focillon, *L'art des sculpteurs*, cit. Sobre los tres dinteles véase É. Vergnolle, *L'art roman en France*, París, 1994, pp. 123 y ss., con la bibliografía precedente indicada.

[9] El aspecto de la portada se reconstruye basándose en algunos fragmentos conservados, en dos dibujos, aunque sean imprecisos, y en una descripción del siglo XVIII. Las jambas de la puerta tenían un perfil abocinado y dentro había cuatro columnillas decoradas con motivos vegetales y geométricos. El tímpano, monolítico, de más de cinco metros de ancho y tres de alto, repetía la representación de Charlieu, más dos serafines y los símbolos de los evangelistas. Lo rodeaban cuatro arquivoltas, correspondientes a las columnillas de las jambas, esculpidas con motivos vegetales, ángeles arrodillados y los Ancianos del Apocalipsis. En el dintel tal vez estaban los apóstoles y la Virgen entre ángeles. Encima del tímpano completaban la composición cuatro apóstoles, de los que se conserva la parte superior de san Pedro (Providence, EEUU, Rhode Island School of Design Museum of Art). Sobre el argumento nos remitimos a *ibid.*, pp. 238 y ss., con bibliografía precedente.

[10] Como ya se sabe, aquí aparece Cristo en gloria sentado dentro de una mandorla, sostenida por dos ángeles de pie a los lados: véase *ibid.*, p. 237, con bibliografía precedente.

te des Comtes (hacia el 1080), que se abre en el brazo sur del crucero de Saint-Sernin de Tolouse. Aquí se desarrolla, quizá por primera vez, un programa iconográfico de cierta complejidad pero sin ocupar ni el tímpano ni el dintel, que posteriormente serán lugares cruciales para la decoración[11].

En los años veinte del siglo XII, la decoración esculpida alcanza en estas dos regiones un desarrollo inédito, con obras que aúnan una impresionante monumentalidad y una calidad formal con frecuencia de gran delicadeza. La posibilidad de erigir estructuras de dimensiones hasta entonces inusitadas se vio facilitada sin duda por la introducción del parteluz, el soporte puesto en mitad del dintel, que se convirtió a su vez en campo para la escultura. Sin embargo, la *terribilitas* de las apariciones del Señor que –unas veces unidas a referencias al Apocalipsis y al Juicio, y otras en forma de teofanías que resumen el orden del cosmos– se alzan en los grandes tímpanos de Vézelay (1125-1130; fig. 1)[12], Saint-Lazare de Autun (1120-1130 o 1130-1140)[13] o Saint-Pierre de Moissac (1120-1135)[14] le debe mucho también a otros factores: *in primis*, a las composiciones tupidas, llenas de figuras pero admirablemente organizadas en relación tanto con el «marco» arquitectónico como con las dimensiones, rigurosamente jerárquicas, de los personajes y, además, con una fulgurante intensidad expresiva, en la que convergen también la deformación y el alargamiento irreal de las figuras.

Por lo menos otras dos tradiciones decorativas distintas de entradas monumentales suministraron probablemente ideas para la formación de la portada gótica; en primer lugar, la ornamentación de las fachadas realizadas en torno a Poitiers, Angulema y Saintes, especialmente en los años 1120 y 1130. En los ejemplos más ricos, la escultura ocupa todo el frontispicio occidental, con frisos narrativos, series de estatuas en nichos o bajo arquerías y numerosas arquivoltas alrededor de puertas y ventanas (Notre-Dame-la-Grande de Poitiers, después del 1100-1130; catedral de Angulema, hacia 1115-1130)[15]. Pero no siguieron tanto estos «prodigios» como las versiones más moderadas,

---

[11] Sobre la *Porte des Comptes* véase *ibid.*, p. 191, con bibliografía. La decoración, que ilustra ejemplos contrapuestos de condenación y redención, se concentra principalmente en los capiteles de las columnillas de los abocinamientos, mientras que en el frente del antecuerpo san Saturnino y dos compañeros están esculpidos en losas de mármol. Como recuerda Éliane Vergnolle (*ibid.*), muchos tímpanos de este periodo no llevaban decoración o la tenían pintada.

[12] Es el celebérrimo tímpano de la portada central, de los tres que se abren entre el pórtico y la iglesia de la Magdalena.

[13] Firmado, en la cornisa que separa el tímpano del dintel, por un Gislebertus a quien los estudios han atribuido, si bien no de forma unánime, también la mayor parte de la decoración esculpida del resto de la iglesia; la portada occidental de la iglesia de Saint-Lazare, centro de peregrinación a las reliquias del hermano de Marta y María, en origen daba acceso al cementerio y el ingreso principal estaba en el brazo norte del crucero, mirando a la ciudad. Aquí se alzaba otra portada, destruida a finales del siglo XVIII y posteriormente recompuesta con los pocos elementos conservados; seguramente proviene del dintel la famosa Eva que parece arrastrarse entre la vegetación, hoy en el Museo Rolin de la ciudad: véase *ibid.*, p. 253.

[14] Se trata de la portada sur, que da acceso al atrio por el que se pasa a la iglesia abacial y al célebre claustro que ofrece, a su vez, uno de los más amplios conjuntos románicos de capiteles historiados: véase *ibid.*, p. 253.

[15] Sobre Notre-Dame-la-Grande véase el reciente M.-T. Camus y C. Andrault-Schmitt (eds.), *Notre-Dame-la-Grande de Poitiers. L'oeuvre romane*, París, 2002. Sobre la fachada de la catedral de Angulema véase, también por la bibliografía, A. Tcherikover, *Haigh Romanesque Sculpture in the Duchy of Aquitaine, c. 1090-1140*, Oxford, 1997, pp. 65-69 y 91-102.

en las que la decoración se concentra en múltiples arquivoltas en puertas y ventanas, compuestas por pequeños sillares rectangulares dispuestos perpendicularmente a la línea del arco. En cada sillar se ha esculpido un elemento decorativo (con menos frecuencia ocupa varias piedras adyacentes, extendiéndose en paralelo al dibujo de la arcada; véase la portada occidental de Saint-Pierre de Aulnay-de-Saintonge, realizada a partir de *ca.* 1145)[16], que incluye motivos vegetales muy variados, figuras monstruosas, personajes de la historia sagrada: esto se ve en la Abbaye-aux-Dames de Saintes (hacia 1120-1130)[17], en la portada del brazo sur del crucero de Aulnay (desde *ca.* 1130; fig. 4) y en las numerosas iglesias que no se cansan de repetir, a veces también de forma muy simplificada, este esquema decorativo, que hace de las arquivoltas el eje ornamental de la fachada y, por tanto, el lugar en el que se expone el mensaje sagrado dirigido al fiel.

Otra línea diferente es la que siguen las portadas de Provenza, de fecha más tardía, hacia mediados del siglo, contemporáneas, por tanto, más o menos de los primeros experimentos góticos de las portadas de Saint-Denis y de Chartres. Una apasionada recuperación de los modelos antiguos, tal como aparecían en los grandes monumentos galorromanos todavía visibles en la región, caracteriza, como ya se sabe, esta producción. Más allá del atractivo de estas recuperaciones, lo que nos interesa para nuestro discurso, en los dos principales monumentos románicos de la región (las tres portadas occidentales de la iglesia abacial de Saint-Gilles-du-Gard, del segundo cuarto del siglo XII, y la portada occidental de Saint-Trophime de Arlés, algo posterior)[18], son los altorrelieves con representaciones de apóstoles y arcángeles dispuestos a lo largo de toda la pa-

Figura 4. Aulnay-de-Saintonge (Poitou-Charentes, Francia occidental), iglesia de Saint-Pierre, portada occidental, a partir de *ca.* 1145

[16] *Ibid.*, *passim* y en particular pp. 52 y ss., 107 y ss. y 137 y ss.
[17] *Ibid.*, *passim* y en particular pp. 118 y ss.
[18] Véase É. Vergnolle, *L'art roman*, cit., pp. 324 y ss., con bibliografía precedente.

red de fondo de la fachada, incluidas las jambas abocinadas de las puertas (fig. 2); una serie de personajes de la historia sagrada toman posesión de esta zona, como estaba ocurriendo esos mismos años en las portadas del *domaine royal,* aunque con otras soluciones formales.

Mientras que el arte románico, con sus distintas fórmulas de portadas esculpidas, sigue dominando en Europa, en el norte de Francia no sólo se experimentan las primeras formas arquitectónicas que luego se llamarán góticas, sino también un tipo nuevo de ingreso monumental al edificio sagrado. En la fachada occidental de la iglesia abacial de Saint-Denis aparece entonces el primer *Portail royal* «protogótico» (fig. 5). Es bien sabido lo poco que queda de dicha obra, ordenada por el abad Suger (1122-1151) y probablemente terminada en el momento de la consagración del nuevo cuerpo occidental de la iglesia, el 9 de junio de 1140[19]. Eliminados en 1771 para ensanchar la entrada el parteluz y las estatuas de las jambas abocinadas, y con las demás esculturas semidestruidas

Figura 5. Saint-Denis, catedral (antes abacial) de Saint-Denis, portada occidental central, 1140 (consagración), muy restaurada en 1837-1839.

[19] Sobre la iglesia abacial, véase el reciente E. A. R. Brown, *Saint-Denis. La basilique,* La-Pierre-qui-Vire, 2001, con la bibliografía precedente; de ésta recordaremos al menos los estudios de Summer McKnight Crosby, escalonados entre los años cuarenta y ochenta, hasta el póstumo S. M. Crosby, *The Royal Abbey of Saint-Denis from Its Beginnings to the Death of Suger, 475-1151,* edición de P. Z. Blum, New Heaven, 1987.

durante la Revolución, las restauraciones de 1837-1839 contribuyeron a alterar aún más la situación. De todas formas, a partir de los pocos restos de esculturas conservados en colecciones públicas y privadas y de algunos dibujos[20] se puede apreciar lo apartada que estaba esta obra de la tradición románica, aunque recogiera numerosas ideas de la misma. Una portada de tres arcos, el central más amplio, dividido por el parteluz y dedicado al tema más importante (el Juicio), como en Vézelay (fig. 1), concentraba en el tímpano y en el dintel principales la representación fundamental (Cristo Juez con los apóstoles y, debajo, la Resurrección de la carne), como en las grandes portadas de Borgoña y Languedoc; daba, además, nueva importancia a las arquivoltas, tal vez por influencia del Románico de la Francia occidental (fig. 4), desplazando a las mismas una parte de las figuras que guardaban relación con la escena del timpano (los ancianos del Apocalipsis) y, sobre todo, renovaba la decoración del abocinamiento de las jambas, ubicando en ellas figuras de tamaño natural, tal como ocurría por la misma época en las portadas provenzales de inspiración antigua (fig. 2). Para cada una de estos componentes se puede encontrar un precedente, pero su combinación conforma un conjunto completamente nuevo, dotado de una compacta unidad. Cada una de ellas participa del mismo modo en la construcción de una estructura ordenada y proporcionada, cuyas partes y cuyo conjunto dan la impresión de unirse en una perfecta coherencia, y cada elemento contribuye a la manifestación del mensaje de fe encarnado en el programa iconográfico de la portada, en una estrecha relación con las demás partes y con el conjunto: el resultado es una ordenada claridad «didáctica», en la que también la admonición relativa al fin de los tiempos pasa por el tamiz de una serena lección doctrinal, lejos de las agitadas amenazas de algunas portadas románicas de tema apocalíptico. A esto parecen responder las nuevas características formales de la escultura, que ya no se pueden apreciar en Saint-Denis, pero sí se pueden ver en el algo posterior *Portail royal* de la catedral de Chartres (hacia 1145-1155)[21]. La paz solemne y la recogida *gravitas* que lo distinguen están muy lejos de la agitación dinámica y expresiva de algunas obras románicas, y contribuyen a esa impresión general de armónica y equilibrada concordia de las partes que será la nota dominante de las portadas monumentales góticas, incluso en las de mayores dimensiones y con un complejo programa iconográfico.

Entre los miembros de este ordenado organismo, la mayor novedad la constituyen las estatuas de las jambas. Las largas figuras de Saint-Denis (20 reyes y reinas del Antiguo Testamento) «salieron» del mismo bloque de piedra que el fuste de las columnas que, en correspondencia con las arquivoltas, articulaban el muro abocinado, con perfil retranqueado. De aquí el nombre de «estatuas-columna» con el que se designa comúnmente esta auténtica invención, sin precedentes conocidos, aparecida en la iglesia abacial de Su-

---

[20] Algunos de los mismos, que reproducían las estatuas de los abocinamientos, fueron publicados por B. de Montfaucon, *Les Monuments de la monarchie françoise qui comprennent l'histoire de France avec les figures de chaque regne...*, vol. I, Paris, 1729, láms. XVI-XVIII. Sobre las destrucciones y las cargantes restauraciones decimonónicas de la portada de Saint-Denis, véase P. Z. Blum, *Early Gothic Saint-Denis. Restorations and Survivals*, Berkeley-Oxford, 1992.

[21] Sobre la catedral de Chartres, su decoración esculpida y sus vidrieras véase B. Kurmann-Schwarz y P. Kurmann, *Chartres, la cathédrale*, La-Pierre-qui-Vire, 2001, con un largo epígrafe de bibliografía comentada sobre las esculturas (pp. 278-302).

ger[22] y cuyo impacto, una vez más, reproduce la correspondiente portada de Chartres (fig. 6). Como si la columna las empujase hacia delante, las figuras ya no parecen unidas a la pared; el resultado es el de una ilusión tridimensional que sorprende todavía más si se tienen en cuenta la rigidez, el acentuado alargamiento de estas esculturas, su perfil cerrado dentro del cual sólo hay espacio para unos pocos gestos enormemente formalizados y el aplanamiento de los volúmenes de una escultura trabajada completamente con elegantes líneas superficiales. Aunque den la impresión de flotar ingrávidas, con los pies que apenas tocan las peanas, los reyes y las reinas de Chartres –como debía ocurrir con sus hermanos de Saint-Denis– parecen estar delante de la pared de la que se están liberando. Las «estatuas-columna» irán conquistando posteriormente una progresiva soltura de movimientos, pues se girarán en distintas direcciones y separarán los brazos del cuerpo, y un peso «real» al apoyar los pies en una base cada vez más horizontal (como, por ejemplo, en la portada del brazo norte del crucero de Chartres, hacia 1220);

Figura 6. Chartres, Catedral de Notre-Dame, portada occidental central, estatuas-columna del abocinamiento izquierdo, *ca.* 1145-1155.

[22] W. Sauerländer, *Gotische Skulptur in Frankreich*, 1140-1270, Múnich, 1970, p. 11, observaba que el término más genérico de «estatuas en jambas» *(Gewänderfigur)* podría sustituir de forma útil la expresión divulgada, que se presta a confusiones sobre la naturaleza y la función de estas esculturas, especialmente en relación con las cariátides de la arquitectura griega antigua. Pero el término «estatua-columna» todavía no ha sido destronado: tal vez, además de por el comprensible peso de la tradición historiográfica, por su innegable eficacia a la hora de evocar el aspecto de estas obras.

pero el principio de su futura «naturalidad» se encuentra ya en Saint-Denis, en el efecto visual de su independencia de la pared.

Más tarde, las jambas abocinadas se articularán de diferente manera. A través de varias etapas se llegará a la solución de un zócalo, rectilíneo o con concavidades, adornado con arquerías ciegas, encima del cual las estatuas –verdaderas estatuas de bulto redondo– están colocadas dentro de nichos (como, por ejemplo, en las fachadas de los brazos norte y sur de Notre-Dame de París, ejecutadas a partir de alrededor de 1245 y de 1258 respectivamente)[23] o delante de una pared lisa divididas por columnillas que hacen las veces de nichos. Esta versión, que tuvo gran fortuna, conocerá, presumiblemente en los años veinte y treinta del siglo XIII[24], una aplicación a gran escala en la fachada occidental de la catedral de Bourges (fig. 7), donde las arquerías ciegas pasan de una portada a otra revistiendo, sin solución de continuidad, también las caras anteriores de los contrafuertes que recorren el frente del edificio y separan las cinco portadas, en una «faja» que unifica el amplio frontispicio. En Bourges se observa también el resultado altamente decorativo de los pequeños «doseletes» en forma de arquitecturas fingidas, con frontones, torrecillas y ventanas, que en los arcos menores de la portada de Chartres coronan cada una de las «estatuas-columna». Este elemento, de evidente origen tardoantiguo, frecuente también en la pintura y en la escultura románicas, se con-

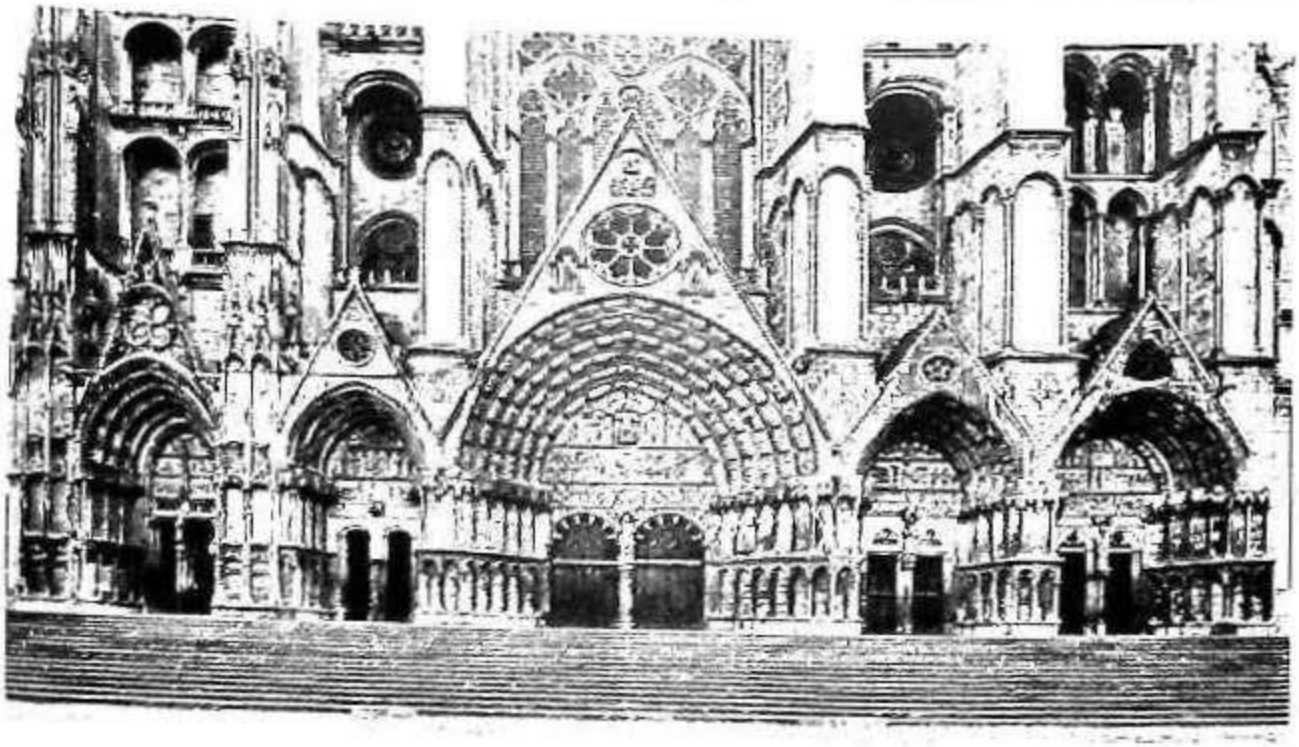


Figura 7. Bourges, catedral de Saint-Étienne, fachada occidental, *ca.* 1225-1235.

[23] El estudio fundamental sobre las fachadas del crucero parisino sigue siendo el de D. Kimpel, *Die Querhausarme von Notre-Dame zu Paris und ihre Skulpturen*, Bonn, 1971, que reproduce la inscripción que celebra la fundación de la fachada sur en 1258 (p. 30) y fecha, basándose en el estilo de las esculturas, la del norte a partir de *ca.* 1245 (pp. 77-92).

[24] Sobre la catedral de Bourges y la nueva datación de sus portadas en los años treinta del siglo XIII como muy tarde, véase J.-Y. Ribault, *Un chef-d'oeuvre gothique: la cathédrale de Bourges*, Arcueil, 1995, con bibliografía.

vierte en una presencia fija en las portadas góticas, primero manteniendo distintos tipos de diálogo con los capiteles de las columnas en las que apoyan las estatuas, y luego, al faltar éstas, como único acento intercalado entre las figuras de las jambas y el nacimiento de las arquivoltas esculpidas. En Bourges, los «doseletes» son especialmente altos, volumétricos y con una morfología variada, y así seguirán siendo en las portadas que se inspiran en ésta, de Poitiers a Burdeos y todo el sudoeste de Francia. En Reims, con forma de pequeños edículos triangulares, están unidos unos con otros sin intervalos, formando una especie de friso zigzagueante que corre por toda la fachada.

Aparentemente es en la catedral de Notre-Dame de Senlis donde, en torno a 1170[25], se llevó a cabo un primer intento de decoración figurativa en el zócalo de una portada gótica: se trata, en este caso, de relieves con representaciones de los trabajos de los meses y los signos del Zodiaco, realizados en pequeños campos rectangulares justo debajo de la basa de las columnas. En la portada central occidental de la catedral de Sens, hacia 1200[26], el motivo se expande y el zócalo, debajo de los falsos nichos destinados a acoger las estatuas perdidas de las jambas, se articula en tres fajas de campos cuadrados, esculpidos con, respectivamente, motivos geométricos, los trabajos de los meses y las Artes Liberales. El basamento de la portada es, por tanto, una zona susceptible de alojar una decoración ligada al programa iconográfico del conjunto y a menudo destinada a los géneros iconográficos antes mencionados, o a otros parecidos: como, por ejemplo, la portada del Juicio de Notre-Dame de París, que muestra personificaciones de los Vicios y de las Virtudes y, sobre todo, el basamento entero de la fachada occidental de Notre-Dame de Amiens[27], recorrido por una alta franja con dos órdenes de medallones polilobulados con los Vicios y las Virtudes, el Calendario, el Zodiaco y escenas de la historia sagrada relacionadas con las estatuas de la zona superior. En el límite entre la evocación de una decoración efímera y una cita «a la antigua» se encuentra la solución adoptada en la fachada de la catedral de Reims, donde el basamento, bajo el lugar que ocupan las grandes estatuas, aparece recubierto por una falsa tela drapeada.

Como sucedía en muchas portadas románicas, las jambas de las puertas y los laterales del parteluz acogen, desde Saint-Denis, una decoración esculpida, lo mismo que, en las portadas más antiguas, los capiteles de las columnas de los abocinamientos. Sin embargo, para nuestro estudio, más que examinar la evolución de cada uno de estos elementos, es conveniente volver a observar la tensión hacia una unidad ordenada que se manifiesta, además de en cada una de las portadas en sí, también en las soluciones mediante las cuales cada portada o serie de portadas se integra en la fachada.

Hemos visto que, en Saint-Denis, el hastial occidental se articula en tres puertas abiertas en el cuerpo mismo del muro; lo mismo ocurrirá en Chartres, y esta fórmula se repite en numerosos edificios, desde la catedral de Senlis hasta la colegiata de Notre-Dame de Man-

---

[25] Véase M. Bideault y C. Lautier, *Ile-de-France gothique*, vol. I: *Les églises de la vallée de l'Oise et du Beauvaisis*, París, 1987, pp. 67-81.

[26] Véase D. Cailleaux, *Cathédrale Saint-Étienne de Sens*, París, 1987, con bibliografía.

[27] Las portadas occidentales de la catedral de Amiens ya han sido fechadas en los años 1220-1240 por S. Murray, *Notre-Dame, Cathedral of Amiens. The Power of Change in Gothic*, Cambridge-Nueva York, 1996, en particular pp. 96-98.

tes (hacia 1180), desde la catedral de Sens hasta las portadas occidentales de Notre-Dame de París. Sin embargo, en la catedral de Laon, a partir de *ca.* 1195[28], aparece otra solución: cada portada se abre al fondo de un pórtico con bóveda de cañón, coronado por un gablete cuya superficie triangular está decorada con relieves. Entre gablete y gablete, un tabernáculo, destinado probablemente a contener esculturas, prosigue y remata cada uno de los pilares que separan las bóvedas del pórtico. En la compleja estructura arquitectónica, en la multiplicación ornamental, es evidente una búsqueda de monumentalidad y suntuosidad decorativa hasta entonces desconocida en las fachadas góticas. La fórmula se repetirá y se desarrollará hasta un grado que no tendrá igual en las entradas monumentales de los brazos del crucero de Chartres (hacia 1210-1240)[29], precedidas por unos pórticos tan profundos como auténticos atrios, con un diseño arquitectónico complejo y densamente esculpidos. En Amiens y Reims, la impresionante autonomía arquitectónica concedida a los pórticos de Chartres no se repite y el esquema se aproxima al de Laon. Pero la imponencia escenográfica no es menor: contrafuertes verticales muy resaltados recorren la fachada y, encima de los gabletes de los pórticos, se coronan con pináculos y se abren, en Reims, en unos baldaquinos con estatuas; también en Reims, los propios gabletes se dilatan hacia arriba y reciben las grandes composiciones escultóricas que ilustran el tema principal de cada una de las portadas que tradicionalmente figuraban en los timpanos. Por otra parte es en Amiens, cuyo basamento decorado de manera uniforme con cuadrifolios hacía las veces de elemento unificador de la fachada, donde las estatuas de las jambas abocinadas, con sus «doseletes» arquitectónicos, continúan por el frente de los contrafuertes entre portada y portada, «cinturón» de esculturas que afirma una vez más la composición de las portadas y sus antecuerpos en un conjunto único que forma un todo con la fachada. Reims va aún más allá en esta dirección. Los grandes frontones con gabletes se tocan directamente, como si nacieran el uno del otro empujando «hacia atrás» los contrafuertes de la fachada; el zigzag de los gabletes de los «doseletes» sobre las estatuas reproduce a menor escala este motivo, los capiteles de las columnas de las jambas forman un friso ininterrumpido, y el ritmo continuo de las grandes estatuas y el basamento con la decoración homogénea confirman la lograda fusión de la secuencia de las portadas en una estructura compacta, casi superpuesta a la fachada desde el punto de vista óptico. Se trata de una solución que es «apogeo y conclusión» de la fórmula tradicional de las tres portadas[30] y que se aplicará y acentuará en numerosas ocasiones durante el siglo siguiente y el periodo del gótico tardío.

Una mirada a las canterías

La organización de una cantería de escultura dedicada a la decoración de una gran portada esculpida medieval tan sólo se conoce, como ya hemos visto, por algunos datos gene-

[28] Véase de nuevo W. Sauerländer, *Gotische Skulptur,* cit., pp. 106-109.

[29] Véase B. Kurmann-Schwarz y P. Kurmann, *Chartres,* cit., pp. 122 y ss. y 283-302, donde se apunta la hipótesis de que las portadas y los pórticos de las dos fachadas de los brazos del crucero fueron montados juntos en los años treinta del siglo XIII, aunque ya estaban previstos, como gran parte de las esculturas realizadas, desde justo después del incendio de 1194. Véase *ibid.* también por la bibliografía.

[30] W. Sauerländer, *Gotische Skulptur,* cit., p. 13.

rales. En realidad, de la dos líneas de investigación que pueden aclarar este aspecto, una, es decir, el estudio de los documentos, sólo es posible allí donde se conservan los antiguos archivos. Es el caso de Italia, donde los ricos fondos documentales, por ejemplo, de la obra catedralicia, aunque estudiados y en parte publicados sobre todo desde el siglo XIX, aún pueden seguir dando muchos frutos; la falta de una coordinación sistemática entre los historiadores e investigadores de archivos e historiadores del arte y de la arquitectura tampoco ayuda en el avance de las investigaciones. En países como Francia, donde los fondos archivísticos han sufrido ingentes destrucciones a lo largo de los siglos, son numerosos los monumentos sobre los que las fuentes antiguas son realmente escasas o no aportan información para el ámbito que nos interesa. Además, la atención de los historiadores del arte por este campo de la investigación es relativamente reciente. El estudio documental también tiene que ser completado por el examen directo de los monumentos, en busca de huellas de la vida y las vicisitudes de la cantería que a menudo la obra comporta pero que no todos consiguen interpretar. La creciente especialización, en sus respectivos campos, de historiadores del arte y restauradores, y cierta consiguiente incomunicabilidad representan en este sentido otro problema más. Son raras las investigaciones sobre un monumento escultórico-arquitectónico que hayan reunido a estudiosos de distintas disciplinas y, sin embargo, sus resultados dan la medida de la importancia y utilidad de estas empresas coordinadas[31].

De todas formas, se pueden consignar algunos puntos básicos. Por ejemplo, el hecho de que en una cantería de escultura arquitectónica monumental del siglo XIII la noción de «autoría» se deba replantear: en efecto, los pocos estudios realizados hasta la fecha han demostrado que podían trabajar varios escultores en una misma «pieza», cada uno encargado de una parte, según un nivel de especialización sobre el que es arriesgado generalizar pero que, en algunos casos, estaba muy avanzado. Si, a partir del siglo XIV, la intervención de al menos dos maestros en una misma escultura está probada por diferentes documentos, incluso para obras independientes de la arquitectura y confiadas a artistas de renombre (como, por ejemplo, el bien documentado taller de Claus Sluter en Dijón)[32], para el siglo XIII es el análisis de algunos grandes conjuntos escultóricos lo que ha llevado a dicha conclusión[33]. Así ha ocurrido, por ejemplo, con las esculturas de la portada de Saint-Honoré en el brazo sur del crucero de la catedral de Amiens[34], con las de las portadas occidentales de Reims[35] o con las estatuas conservadas de la Galería de

---

[31] Como, por ejemplo, el estudio interdisciplinar de la catedral de Ratisbona y su decoración escultórica: véase P. Morsbach (ed.), *Der Dom zu Regensbur. Ausgrabung, Restaurierung, Forschung. Katalog der Ausstellung anläßlich der Beendigung der Innenrestaurierung Domes 1984-1988*, catálogo de la exposición (Ratisbona, 14 de julio-29 de octubre de 1989), Múnich-Zúrich, ³1990, cuya importancia ha comentado P. Kurmann, «La cathédral de Ratisbonne, un cas exemplaire», *Monuments historiques* 166 (1989), pp. 67-72.

[32] Un último panorama de los conocimientos a este respecto se encuentra en R. Recht, *Le croire et le voir*, cit., pp. 376 y ss., en particular pp. 378-381.

[33] Pero una síntesis ejemplar ya estaba en W. Sauerländer, *Gotische Skulptur*, cit., p. 22.

[34] D. Kimpel y R. Suckale, «Die Skulpturenwerkstatt der Vierge Dorée am Honoratusportail der Kathedrale von Amiens», *Zeitschrift für Kunstgeschichte* XXXVI (1973), pp. 217-265. Recientemente se ha dado una nueva fecha a la portada: 1235 o poco después, cfr. S. Murray, *Notre-Dame*, cit., pp. 99-101.

[35] P. Kurmann, *La façade*, cit., pp. 267 y ss.

los Reyes de Notre-Dame de París (1220-1230)[36]. El mismo fenómeno aparece en las esculturas de los tímpanos y arquivoltas de las portadas occidentales de la catedral de Saint-Pierre de Poitiers, ejecutadas, en nuestra opinión, a partir de 1265[37]: tanto en los grandes personajes del tímpano de la portada central como en los de las laterales y en las figuras de dinteles y arquivoltas, una gama de cuerpos y de ropajes más bien reducida y de calidad a menudo mediocre se combina con unos rostros más variados, con claros «cruces» entre unos y otros que parecen indicar que el escultor de los rostros no esculpía siempre el cuerpo de la misma figura. El caso italiano de los relieves de la fachada de la catedral de Orvieto tiene un particular interés[38]: no sólo por los resultados objetivos, que, como es bien sabido, han revelado un avanzado nivel de distribución especializada de las tareas entre los escultores, sino también porque está ligado a un contexto: histórico pero, sobre todo, de tradición historiográfica en el que la presencia documentada de un maestro célebre al frente de las obras de la catedral ha llevado a atribuir a su intervención directa buena parte de la decoración esculpida de la fachada. Esto ha aumentado, al parecer, las reticencias a admitir la importancia de los resultados de la investigación realizada sobre los materiales; el fraccionamiento en la ejecución de los relieves se vería, probablemente, como una desintegración de la «paternidad» de la obra.

Otro factor que hay que tener en cuenta a la hora de imaginar el perfil de una cantería de este tipo es el eventual empleo de modelos como guías y ejemplos para el trabajo de escultura. No cabe duda de que se usaron modelos, ya fueran gráficos o tridimensionales (y el tema está lejos de aclararse, pues no se ha conservado ninguno), con representaciones de algunos «tipos» de cabezas, rostros, peinados, formas de ropajes y puede que incluso esquemas de gestos, en algunas canterías de escultura monumental del siglo XIII, acelerando el trabajo y, probablemente, facilitando su correspondencia en un proyecto dado. El fenómeno ha sido estudiado especialmente por Peter Kurmann en la fachada y la contrafachada de Notre-Dame de Reims[39]. Aquí ha evidenciado la repetición de los rostros –o hasta de cabezas enteras– en esculturas diferentes por forma y tratamiento del cuerpo y de los ropajes, con actitudes diferentes y de distinto tema, a veces colocadas incluso a notable distancia entre sí, en zonas del monumento en las que no parecen haber trabajado los mismos equipos de maestros. Idénticos motivos aparecen en otros monumentos, tanto anteriores, como la portada del brazo sur del

---

[36] A. Erlande-Brandenburg y D. Thibaudat, *Les sculptures de Notre-Dame de Paris au musée de Cluny*, Paris, 1982, p. 48.

[37] Me permito citar aquí las conclusiones de un estudio más amplio llevado a cabo por quien escribe para su tesis doctoral.

[38] J. White, «The Reliefs of the Façade of the Duomo at Orvieto» (1959), en *id.*, *Studies in Late Medieval Italian Art*, Londres, 1984, pp. 19-75; G. Martellotti y P. Rockwell, «Osservazioni sugli strumenti della scultura nei rilievi della facciata», en L. Ricetti (ed.), *Il Duomo di Orvieto*, Milán-Bari, 1988, pp. 101-122.

[39] A partir de P. Kurmann, *La façade*, cit., *passim* y en particular pp. 267-271 (con la poca bibliografía sobre el argumento). Véase también *id.*, «Mobilité des artistes ou mobilité des modèles? A propos de l'atelier des sculpteurs rémoins au XIIIe siècle», *Revue de l'art* 120 (1998), pp. 23-34; *id.*, «La cathédrale», cit., y su comunicación «L'impacte des modèles dans la creation de la sculpture gothique» presentada en el congreso *L'artista medievale* celebrado en Módena en 1999 (M. M. Donato [ed.], *L'artista nel Medioevo*, Pisa, 2003).

crucero de Notre-Dame de París y la de Saint-Honoré de la catedral de Amiens, como posteriores y para los cuales la influencia estilística de Reims se ha venido aceptando, como el *jubé* del presbiterio de la catedral de Estrasburgo[40] y las esculturas de descendencia remsiana de la catedral de Bamberg[41]. En la Puerta del Sarmental de la catedral de Burgos (hacia 1240-1250) se pueden reconocer, además, los motivos tomados tanto de Amiens (portada central occidental) como de Reims (portadas del brazo norte del crucero), que Kurmann explica con la presencia en la cantería española de modelos, tanto plásticos como dibujados, procedentes de esas dos catedrales[42].

Al repertorio de los casos estudiados por Kurmann podemos añadir algunos más; *in primis*, el recordado en esta misma obra por Enrica Pagella, que ya lo había examinado con anterioridad[43], de los gestos, actitudes y ropajes que parecen llegar al *jubé* esculpido de Santa María de Vezzzolano (*ca.* 1230 según la datación propuesta) desde las arquivoltas del *Portail peint* de la catedral de Lausana (*ca.* 1215)[44], lo que la investigadora piensa que ocurrió por medio de «dibujos de estudio». Pero también cabe suponer un traspaso de dibujos-modelo de una cantería a otra.

Un segundo caso es el que ya hemos citado de las portadas esculpidas de la catedral de Poitiers. En éstas se pueden encontrar algunas reproducciones puntuales de las esculturas de la destruida portada occidental de la iglesia abacial benedictina de Charroux, a unos sesenta kilómetros, que pudo ser realizada, por razones estilísticas y documentales, después de *ca.* 1255 y antes de 1270[45]. En al menos tres de los casos (un rostro y dos cuerpos femeninos; figs. 8 y 9) se puede hablar, sin duda, del uso de los mismos modelos, de factura mucho más torpe en Poitiers que en las correspondientes esculturas de Charroux. En la catedral estamos en el ámbito de una cantería de escultura que otros puntos en común con Charroux hacen suponer que es posterior a ésta y que se formó en torno a por lo menos dos, quizá tres maestros que habían trabajado en

---

[40] Destruido, se conservan algunos fragmentos en el Museo de la Obra de la catedral: un estado de la cuestión se encuentra en P. Kurmann, *La façade*, cit., pp. 26-27 y 285.

[41] El célebre caballero, las grandes estatuas en el interior de la iglesia, las del «segundo taller» de la Portada de los Príncipes y de la Puerta de Adán, todas obras escalonadas entre los años veinte del siglo XIII y 1235-1240: véanse a este respecto, también para conocer los estudios anteriores, los más recientes H.-C. Feldmann, *Bamberg und Reims. Die Skulpturen 1220-1250. Zur Entwicklung von Stil und Bedeutung der Skulpturen in dem unter Bischof Ekbert (1203-1237) errichteten Neubau des Bamberger Doms unter besonderer Berücksichtigung der Skulpturen an Querhaus und Westfassade der Kathedrale von Reims*, Ammersbeck bei Hamburg, 1992; *id.*, «Bamberg. Bauhüttebetriebe im Vergleich: Zur Dominanz von Meistern im Bauhüttebetrieb und ihre Einflussnahme auf die Konzeption und Ausführung von Skulpturenprogrammen», en H. Beck y K. Hengevoss-Dürkop (eds.), *Studien zur Geschichte*, cit., vol. I, pp. 87-99, vol. II, pp. 24-36, y M. Schuller, *Das Fürstenportal des Bamberger Domes*, Bamberg, 1993.

[42] P. Kurmann, «Französischer als in Frankreich», cit., pp. 114-115.

[43] E. Pagella, «Vedere, copiare, interpretare: artisti e circolazioni di modelli nell'ambito ecclesiastico», en E. Castelnuovo y G. Sergi (eds.), *Arti e storia*, cit. [ed. cast.: «Ver, copiar, interpretar: artistas y circulación de modelos en el ámbito eclesiástico», en *Arte e historia*, cit., pp. 449-480, en particular pp. 463-464].

[44] Véase E. Deuber-Pauli y T.-A. Hermanès, «Il portale dipinto della cattedrale di Notre-Dame di Losanna. Procedimenti di esecuzione e novità stilistiche», en J.-C. Maire Vigueur y A. Paravicini Bagliani (eds.), *Ars et Ratio. Dalla torre di Babele al ponte di Rialto*, Actas del Congreso (Erice, s. f.), Palermo, 1990, pp. 210-224, en particular pp. 212-213.

[45] Sobre las esculturas conservadas de la iglesia abacial de Saint-Sauveur de Charroux véase sobre todo R. Crozet, «L'ancien portail gothique de l'abbaye de Charroux (Vienne)», *Gazette des Beaux-Arts* XL (1952), pp. 149-162 y la breve pero completa ficha de W. Sauerländer, *Gotische Skulptur*, cit., pp. 187-188.

Figura 8. Poitiers, catedral de Saint-Pierre, portada de Santo Tomás, tímpano, *ca.* 1265-1275, detalle.

Figura 9. Charroux (Poitou-Charentes, Francia occidental), Virgen necia de la portada occidental central de la iglesia abacial de Saint-Sauveur, 1255-1270, detalle.

las portadas de la iglesia abacial; otros indicios hacen pensar que incluso alguna «ayuda» presente en Charroux estuvo en activo en Poitiers. La hipótesis de que este pequeño grupo llevara algunos modelos de la primera cantería y que, de manera muy creíble, no los usara directamente, sino que los pasara a otros colaboradores, que los emplearon con mucha menos pericia, resulta interesante. Desde luego, Poitiers no es uno de los casos más importantes de cantería escultórico-arquitectónica del siglo XIII, ni por tamaño ni por calidad y, precisamente por eso, el uso, en la misma, de modelos como vehículos de transmisión de formas sugiere que esta práctica estaba muy extendida.

En general, podría decirse que, al analizar esos grandes conjuntos escultóricos que son las portadas del gótico pleno, los conceptos de originalidad, imitación, «filiación», así como de autoría y «paternidad», deben estudiarse teniendo en cuenta los distintos factores relacionados con la organización concreta del trabajo: entre éstos, además del desplazamiento de maestros de una cantería a otra, admitido tradicionalmente por la historiografía, la transmisión de modelos y una subdivisión de las tareas entre talleres que incluía, con bastante frecuencia, la colaboración de varias «manos» en una misma escultura.

9

Reforma gregoriana, escultura y ajuar litúrgico entre los siglos XI y XII

Arturo Carlo Quintavalle

Presentación

El espacio de las iglesias de época románica, entre los siglos XI y XII, conoció una considerable transformación respecto a los periodos anteriores, lombardo, carolingio y otoniano, con la organización articulada de un sistema de ajuar litúrgico de gran complejidad, tanto en la zona del presbiterio como en la de la nave central: en la primera, dispone un cancel, uno o dos púlpitos a los lados y un altar a veces coronado por un ciborio; en la segunda, justo en el centro de la propia nave, un recinto, la *schola cantorum,* que también puede tener dos púlpitos a los lados y que marca una innovación respecto al pasado. Las órdenes monásticas, cluniacenses y cistercienses, muestran tipologías similares, por lo que el problema que hay que plantearse es la relación entre estas notables transformaciones del mobiliario y ajuar litúrgicos y los eventuales cambios del ritual, el nexo entre esta nueva organización en el interior de las iglesias y una posible programación de esta transformación, que, en cualquier caso, no puede ser casual, puesto que se produce a lo largo de dos generaciones en todo Occidente. Además, también hay que comprender por qué de una fase previa básicamente anicónica se pasa a una representación programada de imágenes, y entender asimismo de qué imágenes se trata. El territorio en el que se verifica esta revolución no sólo se extiende por la península Itálica, desde las tierras de los normandos a los Estados Pontificios y los dominios de los Attonidi entre Toscana y el norte de Italia, es decir, las áreas donde más peso tiene el vínculo con la Iglesia de Roma, sino que se difunde por Occidente, ya sea a través de la organización de las abadías cluniacenses y cistercienses, ya sea gracias a las principales iglesias en los llamados caminos «de peregrinación».

Para organizar una materia tan amplia y compleja, conviene antes considerar algunos textos, principalmente los relativos a las órdenes cluniacense y cisterciense, y luego examinar la situación histórica anterior a esta revolución de la época de la Reforma, con referencia a las épocas paleocristiana y lombarda, carolingia y otoniana, para conocer la novedad de las transformaciones entre finales del siglo XI y el siglo XII.

Textos y ajuar fijo

El análisis de los textos es importante para comprender no sólo cómo se configuraba el ajuar fijo, es decir, de piedra o a veces de metal, sino también cómo se disponían los ornamentos móviles, de los candelabros a las cruces, de los libros sagrados a los incensarios, y cómo se construían los gestos y los recorridos de los religiosos en este contexto, es decir, cómo se usaban los objetos fijos y móviles. También es importante considerar que, si en el caso de las órdenes monásticas contamos con algunas *consuetudines* y, por tanto, con unas indicaciones concretas sobre estos aspectos, en las iglesias seculares tenemos que recopilar las noticias a partir de textos dispersos, vidas de santos, crónicas, etc., lo que sin duda llevaría a un análisis demasiado ramificado. Por eso me limitaré a examinar las *consuetudines* de las dos órdenes pero partiendo de la cita de un texto de Raterio, obispo de Verona, que se puede fechar en torno al 966[1], el cual, cuando prohibió bautizar en la vigilia de Pascua y de Pentecostés si no era en peligro de muerte, escribe: «Unusquisque fontes habeat, et, si non potest habere lapideos, habeat alius vas ad hoc praeparatum, in quo nil aliud fiat»[2]; así que la pila bautismal debe ser preferiblemente de piedra, y esta indicación sobre los materiales, que además encontramos ampliamente confirmada por las simbologías del mármol, el bronce, la plata y el oro en las enciclopedias medievales de Rábano Mauro (siglo IX) en adelante, explica la importancia de este aspecto en el contexto de las piezas del ajuar litúrgico. Pero, para entender la relación entre éstas y el ritual, es necesario partir de las *Antiquiores consuetudines Cluniacensis monasterii*, recogidas por Uldarico, monje benedictino, y fechadas en el 1086[3], en las que encontramos un complejo sistema de normas dirigido al comportamiento de los monjes tanto en el monasterio como en la iglesia, a lo largo del día y durante los servicios, normas que afectan también al funcionamiento interno del monasterio y sus dependencias, así como a las relaciones con el exterior; por tanto, consideraremos algunos pasajes en los que aparecen elementos relacionados con el ajuar. Por ejemplo (libro I, cap. VIII), sabemos que los domingos, sobre el altar, pende una paloma «de oro», evidentemente de bronce dorado, donde se conservan las sagradas formas, y que alrededor del altar mayor hay otras (libro I, cap. X); que el presbiterio está cubierto de alfombras; que en el altar hay cinco cirios encendidos, obviamente puestos en candeleros; que, en las solemnidades, en el presbiterio se cuelgan *duo dorsalia*, y también que, en las fiestas principales de San Pedro y San Pablo o de la Asunción, las velas en el altar mayor aumentaban de tres a siete delante de la cruz; sabemos, además (libro I, cap. XIII), que los altares se debían lavar antes con agua y luego con vino usando una esponja. Un pasaje (libro I, cap. XLI) explica las necesidades que generaban los numerosos altares para las misas en un monasterio donde los monjes deben celebrar todos los días: «Sed si quis voluerit secretius orare, surgit, et secedit ad aliquod altare; ubi tamen non diutius moratur, ut locum habeat alius similiter orandi; quia satis pauca sunt altaria tantorum

---

[1] *Patrologia Latina* (en adelante *PL*) CXXVI, col. 553-568.

[2] *Ibid.*, col. 562 A («Que las pilas bautismales sean preferiblemente de piedra y, si no, que se use otro recipiente que no se utilice para otros fines»).

[3] *Ibid.*, CXLIX, col. 633-778.

fratrum moltitudini comparata»[4]. También tenemos noticias de piezas móviles, como los armarios situados delante del altar que contenían lo necesario para las misas solemnes (cálices, patenas y corporales, vinajeras para el agua y el vino; libro II, cap. XXX); en el mismo capítulo, también se recuerda la existencia de un ciborio:

> Postquam autem diaconus altare, vel si talis est dies, altaria incensaverit, et aliquem episcopum, vel abbatem, si forte affuerit, juxta columnam ciborii stans, thuribulum converso reddit, a quo et incensatur, et ibidem manet acclinis[5].

El capítulo más importante para entender cómo podía ser el aspecto de estos altares, del presbiterio y de todo el complejo ordenamiento de la zona última e intermedia de la iglesia (libro II, cap. XII) trata del que custodia el tesoro, el aprocrisiario, responsable de los objetos preciosos; cada sábado, tiene que limpiar los restos de cera de «conchas, et candelabrorum pateras, in quibus candelae ardent»; también debe limpiar con cuidado «totum pavimentum quod circa majus altare est»[6] y asimismo tiene el deber de descubrir la mesa del altar –«altarisque tabulam detegit auream huc usque panno coopertam, accipit textum de altari et portat ad vestiarium»[7]– y mantener cerrado el armario en el que se guardan los ornamentos sagrados, que es tan sólido como el que está ante el altar:

> Armamiurum reserat quod non minori diligentia est constructum quam et illud quod est ante majoris faciem altaris, cujus in alio loco nonnihil memini; et in isto ad privatas missas reconduntur calices cum corporalibus, plus minus septem hostiae, et candelae, sine quibus nulla missa est cantada; ampullae majores et minores: majores ad vinum, minores ad acquam; et amphora stannea, cum qua vinum apportatur forinsecus; dua aliae cum aqua, ut de una manus abluantur, et de altera calices[8].

Otros muchos pasajes son importantes para comprender el ornamento de los altares[9], pero nos basta con haber visto, en el espacio de los edificios cluniacenses, la exis-

---

[4] *Ibid*., col. 687 C («Si alguien quiere rezar en soledad, que se levante y se dirija hacia un altar pero que no se quede mucho rato y encuentre otro lugar donde rezar, porque los altares son pocos en relación con el número de monjes»).

[5] *Ibid*., col. 718 B («Cuando el diácono haya incensado el altar o los altares si lo exige la festividad, y si algún obispo o abad se encuentra allí presente, mientras está de pie junto a la columna del ciborio, que devuelva al lego el turíbulo con el que ha incensado y permanezca ahí de rodillas»).

[6] *Ibid*., col. 753 D («los platillos y las arandelas de los candeleros en los que arden las velas»; «todo el suelo que está junto al altar mayor»).

[7] *Ibid*., col. 754 CD («y descubre la mesa áurea del altar, hasta entonces cubierta con un paño, lo coge y lo lleva a la sacristía»).

[8] *Ibid*., col. 755 A («Abre el armario que no está construido con menor pericia que el que está delante del altar mayor, que ya he recordado antes, y en éste están guardados los cálices para las misas privadas con los corporales [...], hostias, velas sin las cuales no se puede decir misa, las vinajeras grandes y las pequeñas, las primeras para el vino, las segundas para el agua, y un ánfora de estaño en la que se saca el vino, otras dos con el agua para que en una se laven las manos y en la otra los cálices»).

[9] Véase, por ejemplo, el cap. XV, *De reliquiis sanctorum*, donde se recuerdan los rituales relativos a las reliquias junto y los ajuares adjuntos, entre ellos dos candelabros, una cruz, un incensario, un recipiente para el agua bendita, una campanilla y varios paramentos.

tencia de un ajuar complejo, a cargo de un responsable específico, el apocrisiario, y la necesidad de numerosos altares para permitir a todos los monjes decir misa.

El otro texto, *Usus antiquiores ordinis cisterciensis*, fechado en torno a 1134, obra del cuarto abad de Cîteaux, Rainardo, nos da la posibilidad de entender muchos aspectos de la organización interior de los recorridos pero también de los gestos de los monjes; así, por ejemplo, se enuncia en seguida la existencia del doble grupo de cantores y, por tanto, de un doble coro:

> Qui quidam Tractus incipitur a chora Invitatorii: et aliter chorus subjungat. Et laudabilis etc. Et sic fiat in singulis versibus. In fine vero, primus versus repetatur ab illo qui incipit: et totus ab utroque choro simul decantetur; sed et in fine praedictorum Tractuum, ambo chori simul cantent: caeteros Tractus totus simul chorus et conventus cantet [parte I, cap. XII][10].

Así, son dos los coros en el monasterio cisterciense, uno de los monjes y otro de los legos, y están dispuestos en la nave de la iglesia. En el texto, las indicaciones relativas al ritual son numerosas; recuerdo dos para explicar que los preceptos atañían a la posición y los gestos: por ejemplo, en el capítulo relativo a *Quomodo se agant Sacerdos et Ministri ad missas* festivas, encontramos indicaciones precisas sobre los movimientos en relación con las diferentes fases de la misa: «Si autem nulla colecta superfuerit, subdiaconus descendat legere epistolam ante gradum presbyterii contra medium altaris, versa facie ad ipsum altare, inclinans priusquam incipiat legere, et postquam legerit» (parte II, cap. LIII)[11], y también en el capítulo *De cantore et solatio ejus*: «Cantor debet atare in dextro choro, et succentor in sinistro. Et unusquisque in choro suo fratres ad vigilandum et cantandum escitare» (parte V, cap. CXVI)[12]; así pues, también aquí el coro está dividido en dos bloques contrapuestos guiados por dos personas distintas. Es interesante otro pasaje del mismo capítulo sobre el canto, el movimiento y las funciones, porque explica, primero, que el deber del responsable del coro es «libros in ecclesiam ferre et referre [...] libro in ecclesia, prout oportuerit, distribuire», es decir, cuidar de la distribución de los libros pero también corregir a todos los que se equivocan y, si al abad le corresponde guardar los papeles y los libros, en cambio el responsable del coro se debe ocupar de los libros de uso común, como antifonarios, himnarios, graduales, leccionario, colectario, calendario, y de los que se usan en el refectorio y, por tanto, debe tenerlos guardados en momentos concretos, cuando se duerme, se trabaja, se come: «Post collationem armarium debet firmare, et tempore laboris, dormitionis et refectionis et dum vespere cantatur obseratum tenere»[13].

---

[10] *Ibid.*, CLXVI, col. 1393 C («Que este tracto del Invitatorio comience por el coro y que el otro coro se una, y así será con cada uno de los versos. En realidad al final se repetirá el primer verso por parte de quien ha comenzado el canto, y todo será cantado al mismo tiempo por ambos coros; todo el coro y la asamblea juntos cantarán algunos tractos»).

[11] *Ibid.*, col. 1423 («Si no queda por recitar ninguna colecta, que el subdiácono baje a leer la epístola delante de las gradas del presbiterio en el centro del altar, mirando hacia el altar, primero que se arrodille y luego que comience a leer»).

[12] *Ibid.*, col. 1493 D («El cantor debe estar en el coro de la derecha y el cocantor en el de la izquierda, y que cada uno en su coro incite a los hermanos a velar y a cantar»).

[13] *Ibid.*, col. 495 B («Después de la colación debe cerrar el armario y, en el tiempo del trabajo, del descanso y de la comida y mientras se cantan vísperas, debe mantenerlo cerrado»).

Así pues, en dos textos redactados a distancia de dos generaciones, las dos órdenes religiosas más importantes del periodo de la Reforma gregoriana proponen un uso de los espacios religiosos, de los recorridos en su interior, describen un sistema de objetos funcionales para el culto con indicaciones precisas para su conservación y, además, aportan numerosos indicios importantes para comprender cómo era el ajuar fijo de la iglesia, que los franceses llaman *mobilier*. Pero ahora debemos preguntarnos si estas indicaciones indirectas que los textos proponen, la existencia de un doble coro en el espacio de la nave y en el presbiterio de las iglesias cistercienses y la de un coro de monjes en las iglesias cluniacenses, eran un hecho nuevo en la historia del ajuar litúrgico de los edificios religiosos, y también si este mobiliario coincide con el de las iglesias no monásticas, al menos las más importantes.

Antecedentes paleocristianos y altomedievales

El repentino florecimiento de elementos para marcar divisiones en el presbiterio, o de coros situados en el centro de la iglesia, o también de dobles ambones uno *in cornu epistolae* el otro *in cornu evangelii* entre los siglos xi y xii, no hace referencia a un hecho o a unos modelos inmediatamente anteriores, sino que evoca una situación que era todavía legible en las antiguas basílicas cristianas, una articulación de los espacios interiores que se quería recuperar, reproponiendo, además, un sistema de rituales y recorridos en el interior de la iglesia y de relaciones entre los celebrantes de la misa y el coro o coros, que las dos *consuetudines*, de las que he reproducido algunos pasajes, nos permiten intuir.

En las basílicas de época paleocristiana, el sistema de separación del presbiterio marca un límite entre la nave, donde están los *fideles*, y la zona del presbiterio, donde están los religiosos, zona dominada por el ciborio sobre el altar y al fondo de la cual se encuentra la *cathedra* episcopal; la pila para el bautismo por inmersión, en general de forma poligonal y rodeada por canceles o, si no, historiada, se suele ubicar en un edificio independiente de planta central, el baptisterio[14]. La forma del altar era una mesa so-

[14] Sobre el problema véanse, además de los estudios de R. Krautheimer, «Introduction to an "Iconography of Medieval Architecture" (1942)», en *id.*, *Studies in Early Christian, Medieval and Renaissance Art*, Nueva York-Londres, 1969, pp. 115-150; *id.*, *Corpus basilicarum christianarum Romae. The Early Christian Basilicas of Rome (IV-XI Centuries)*, 5 vols., Roma, 1959-1977; *id.*, *Rome. Profile of a City 312-1308*, Princeton, 1980, sobre los altares, véanse J. Braun, *Der Christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwickelung*, 2 vols., Múnich, 1924; O. Nussbaum, *Der Standort des Liturgen am Christlichen Altar vor dem Jahre 1000. Eine archäologische und liturgische geschichtliche Untersuchung*, 2 vols., Bonn, 1965; sobre los ritos en general, J. A. Jungmann, *Missarum sollemnia. Eine genetische Erklärung der römischen Messe*, Viena, 1948; A. J. Chupungco (ed.), *Scientia liturgica: manuale di liturgia*, 5 vols., Casale Monferrato, 1998; sobre las cátedras episcopales véase F. Gandolfo, *sub voce* «Cattedra», en *Enciclopedia dell'Arte Medievale* IV, Roma, 1993, pp. 497-505. Sobre los ajuares desde época paleocristiana, para Italia y Dalmacia, véanse M. David, «L'arredo liturgico nelle chiese dell'Italia nord occidentale tra IV e VI secolo», *Hortus artium medievalium* V (1999), pp. 57-65; C. Rizzardi, «L'impianto liturgico nelle chiese ravennati V-VI secolo», *ivi*, pp. 67-85; G. Cuscito, «L'arredo liturgico nelle basiliche paleocristiane della Venetia orientale», *ivi*, pp. 87-104; P. Chevalier, «Les installations liturgiques des églises d'Istrie du Ve au VIIe siècle», *ivi*, pp. 105-117; J. Jelicic-Radonic, «Liturgical Installations on the Roman Province of Dalmatia», *ivi*, pp. 133-145.

bre cuatro columnas angulares o sostenida por un soporte central paralelepipédico copia la forma del ara romana; el cancel del presbiterio estaba constituido por lastras horizontales de piedra o mármol unidas por columnillas, con cornisamentos que encerraban tal vez una parte pintada, o también con imágenes simbólicas como un cáliz, palomas, pavos reales picoteando, etc. El ciborio sobre el altar estaba sostenido por cuatro columnas con capiteles, basas y encima un entablamento; el ambón, con escalera doble de acceso, solía situarse aparte, en la nave o junto a la *schola cantorum*. También era importante la tipología de la cátedra episcopal.

La organización del mobiliario en la zona del presbiterio de los edificios lombardos, tanto en los ducados del norte como en la «Langobardia minor» en el sur de Italia, pero también la organización en los territorios merovingios, propone una clara transformación de la iconografía, que, por otro lado, no repercute de modo sustancial en las distintas tipologías propuestas. En efecto, la notable cantidad de restos, en su mayoría sueltos, que nos han llegado de época anterior, sobre todo del periodo carolingio, muestra que las losas procedentes de los canceles de presbiterio son numerosas y, aunque se ha perdido la mayoría de los pilares intermedios, se pueden reconstruir en varios contextos, de Pavía a Módena, Bobbio, Cividale, de Dalmacia a Roma; por ejemplo, en San Leone de Capena, con un complejo sistema ornamental que, no obstante, mantiene las tipologías anteriores (cancel, ciborio, altar) pero con la eliminación o transformación de la antigua simbología de lo representado (palomas, pavos reales, cálices), y con frecuencia también con la transformación de las imágenes anteriores, como en Bobbio, donde a la lauda sepulcral de san Columbano se le ha dado la vuelta y en el reverso se encuentra un entramado muy similar a las sepulturas de Atala y Bertulfo en la cripta[15]. Pero lo que más sorprende de este complejo sistema lombardo, que preveía que todas las laudas esculpidas se alisasen con una capa uniforme de yeso sobre la que se extendía el color, es la reducción geométrica de las formas antiguas; los temas paleocristianos, del roleos a otros motivos, se reutilizan pero con notables transformaciones producidas por la multiplicación, por la reducción, por la esquematización geométrica de los mismos, incluidas las representaciones que en época paleocristiana dominaban el centro de los canceles, mientras que ahora, empequeñecidos, se repiten varias veces en una misma lastra, en algunos casos enmarcados por estrígiles.

La revolución iniciada en época carolingia, que es evidente tanto en Aquisgrán como en Bobbio, en San Salvador de Brescia como en Fulda o en Lorsch, está ligada a una reinterpretación del mundo antiguo y, por tanto, a una cita más fiel de los motivos romanos, aunque se combinen siempre de forma heterogénea y al margen de las proporciones y de la escala original, como, por ejemplo, en las placas de la balaustrada de bronce de la Capilla Palatina, que tienen lesenas estrigiladas y capiteles corintios a la antigua, sólo que fuera de escala, ya que son demasiado pequeños respecto al soporte. En cualquier caso, la reorganización carolingia retoma el sistema de los canceles, ciborios, altares y cátedras episcopales, además de las pilas bautismales por inmersión, pero perpetúa la reducción sustancial de las imágenes que había sido una característica tanto de

[15] A. Calzona, «Reimpiego e modelli tra VIII e IX secolo al San Colombano di Bobbio», en *Medioevo: i modelli*, Actas del Congreso Internacional de Estudios (Parma, 27 de septiembre-1 de octubre de 1999), Milán, 2002, pp. 291-308.

la fase merovingia como de la lombarda. En época carolingia, el ajuar de las abadías es distinto, en lo que concierne a altares y canceles, al de las iglesias seculares; las basílicas con ábsides contrapuestos, como la iglesia monástica que aparece en el plano de Saint-Gall, tienen dos cabeceras en cuyo centro están los altares: presbiterios delimitados por canceles esculpidos, pero podía haber otros muchos altares a lo largo de la nave, como, por ejemplo, en la abadía de Centula, donde tienen una función procesional; la misma disposición de los altares a lo largo de las naves menores demuestra que servían para la celebración de las misas por parte de muchos monjes y que se integran en los rituales que caracterizan al ábside o a los dos ábsides principales. Por otro lado, la presencia de altares a lo largo de las naves menores transforma completamente el espacio respecto al modelo paleocristiano que hemos descrito antes, y puede que en el centro de la nave se construyera un recinto para la *schola cantorum*, ligado a los servicios monásticos diurnos y nocturnos. La existencia de la cripta podía servir para ver las reliquias, y en ella podía haber otro altar *ad corpus* colocado lógicamente debajo del presbiterio.

La época de la Reforma

Ahora conviene reflexionar sobre los textos que hemos reproducido al principio para entender la innovación que primero los cluniacenses y luego los cistercienses imponen en el interior de los edificios monásticos. En las abadías cistercienses, la contraposición de los dos coros corresponde a una repartición de la iglesia entre monjes y legos: en efecto, una división transversal de la iglesia con canceles aísla el doble sistema; los recorridos de acceso, los movimientos, las relaciones jerárquicas forman parte de la organización cisterciense, como aparece en las *Consuetudines*. En cuanto a Cluny, en tiempos de Cluny III, fechado entre el 1088 y el 1095 para la parte del ábside y hasta el primer crucero, y en 1112 o 1130 para la parte que va hasta la fachada[16], su ornamentación interior está compuesta, como se desprende también de los restos arqueológicos, por un altar, del que se conserva la mesa (fig. 1), y parte de un posible cancel del presbiterio (fig. 2), adornado con grandes rosetones esculpidos, que probablemente cerraba el coro de los monjes. En los grandes edificios monásticos cluniacenses, y sobre todo en las iglesias seculares situadas a lo largo de los caminos de peregrinación que conservan importantes reliquias, la planta muchas veces se articula en una zona final con deambulatorio al que se añaden capillas radiales con altares. Esta multiplicación de los altares permite oficiar varias misas al mismo tiempo, una obligación diaria para cada monje, y deja libre el acceso a las reliquias, generalmente colocadas en la cripta, que también cuenta con una gran afluencia de peregrinos. En las iglesias monásticas, la zona del presbiterio y la del coro de monjes, que puede estar situada en el centro de la nave mayor, están delimitadas por canceles normalmente en piedra esculpida y montados en sus correspondientes basamentos; en las iglesias seculares, la separación entre la zona del presbiterio y las naves también está marcada por canceles.

[16] K. J. Conant, *Cluny. Les églises et la maison du chef d'ordre*, Cambridge, Mass.-Mâcon, 1968.

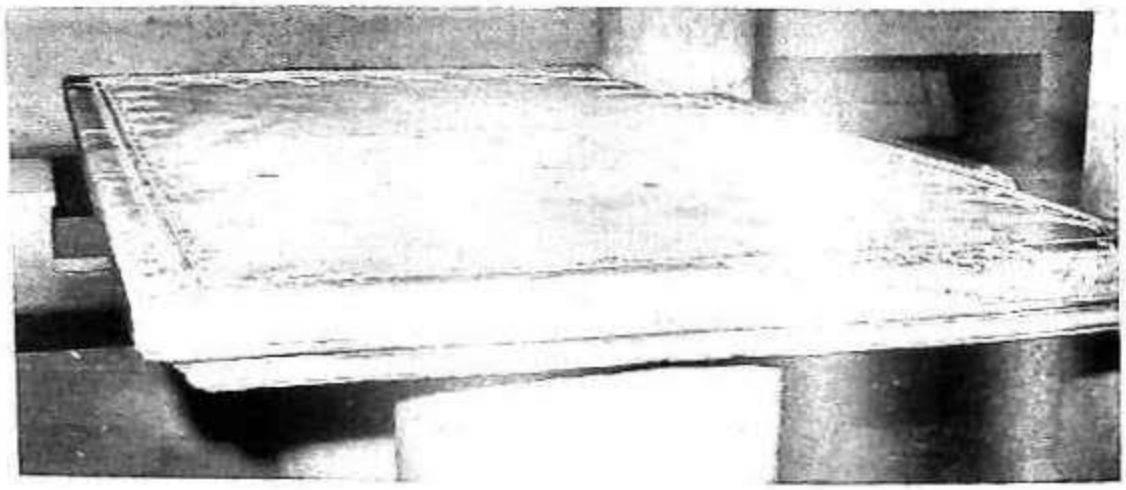


Figura 1. Cluny, altar de la iglesia abacial de los Santos Pedro y Pablo (Cluny III), 1095.

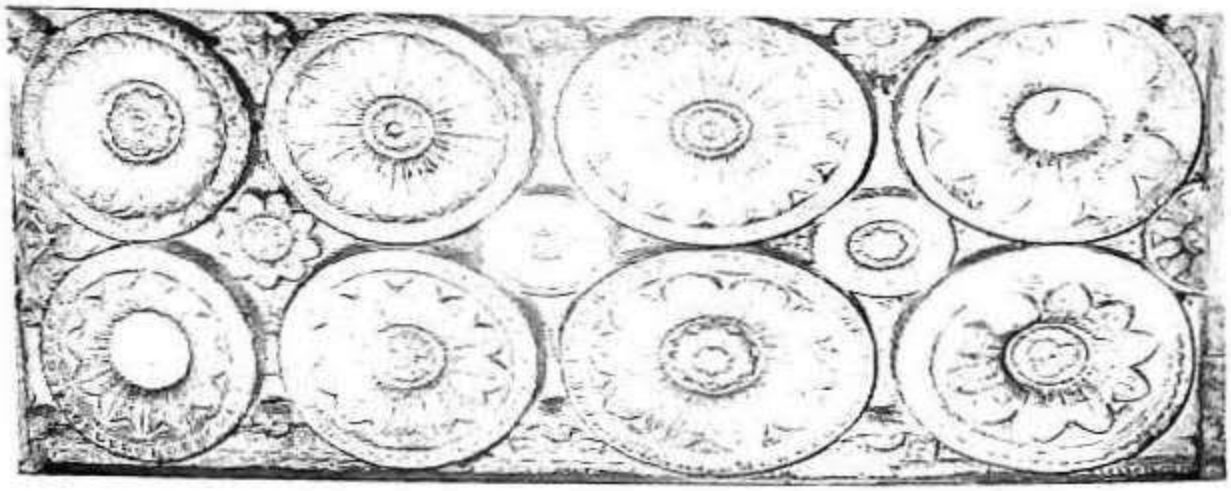


Figura 2. Cluny, placa de cancel de la iglesia abacial de los Santos Pedro y Pablo (Cluny III), 1095.

Por otro lado, la importancia de la reorganización de la zona del presbiterio en los monasterios cluniacenses durante la última parte del siglo XI no es un caso aislado: en efecto, se corresponde con una importante transformación del espacio interior de los edificios de la Italia normanda, de Roma y, en parte, de las tierras de los Attonidi, una transformación que se extiende de las fábricas monásticas a los edificios seculares y que se considera sólo como una parte de la compleja recuperación, ambicionada por la Iglesia romana, de la iglesia paleocristiana como modelo y del ajuar según un arquetipo común que se extiende por todo Occidente entre finales del siglo XI y las primeras décadas del siglo siguiente.

La renovación del ajuar caracteriza a las iglesias seculares y los monasterios cluniacenses, aunque también los cistercienses, de muchas áreas de Occidente, de los territorios normandos al Lazio con Montecassino y, sobre todo, Roma, de Toscana a las tierras de los Attonidi en el norte de los Apeninos, sin olvidar Borgoña y Aquitania, Provenza y Normandía, el condado de Aragón en torno a Jaca y todo el camino de San-

tiago. Pues bien, en estos territorios se produce una rápida y programada transformación de las estructuras[17], a las que les corresponde justamente una reorganización del ajuar litúrgico. La recuperación de las basílicas paleocristianas empieza por Montecassino y la reconstrucción de la basílica llevada a cabo por Desiderio, mientras que la imitación del modelo de San Pedro de Roma asume un gran valor simbólico en la iglesia madre de la orden cluniacense, la abadía de Cluny en su tercera reedificación[18], cuya planta se repite en otros monumentos, de la catedral de Pisa a la de Ferrara[19]. Se está extendiendo otro sistema de estructura basilical, el de tres naves, a veces precedida por un atrio porticado, como en el caso de San Clemente de Roma, de la catedral de Salerno, de la de Capua, o también sin este elemento de recuerdo paleocristiano evidente pero no por ello menos ligado a los modelos posconstantinianos, como en una serie de importantes edificios toscanos, de Sant'Alessandro en Lucca a Santa Reparata en Florencia, de San Miniato al Monte a San Martino y San Frediano, también en Lucca. El modelo basilical se retoma también al norte de los Apeninos en numerosas catedrales estrechamente relacionadas con la Reforma, de Módena a Cremona, así como las de Parma y Piacenza. En estos edificios, y en otros, ya sean monasterios cluniacenses o grandes iglesias en las rutas de peregrinación, la organización de la ornamenación interior tiene unas nuevas características respecto al periodo carolingio u otoniano. La zona del presbiterio se cierra con canceles, esculpidos o con incrustaciones marmóreas o musivarias; el altar mayor suele estar bajo un ciborio; al fondo normalmente se encuentra la cátedra episcopal, y hay uno o dos púlpitos mirando hacia la nave, y cada una de estas piezas está, en general, historiada, es decir, lleva representaciones esculpidas o en mosaico o en mármoles incrustados cuya simbología resulta coherente con los programas de la Reforma. Esto también explica por qué la organización de la zona del presbiterio en las catedrales o las más importantes iglesias seculares y en los monasterios cluniacenses no es sustancialmente distinta: en efecto, ambas tipologías prevén la vida común del clero en un claustro, generalmente situado al norte del edificio y, por tanto, es posible, en ambos edificios, catedrales o monasterios cluniacenses y cistercienses, la existencia en el centro de la nave mayor de una *schola cantorum,* un amplio recinto cerrado por canceles y, en general, con vanos en dirección este, hacia el presbiterio, y oeste.

Pero, para entender cómo se compone el renovado ajuar interior de los edificios, hay que tener en cuenta otra revolución en la organización de las iglesias monásticas y seculares, relacionada con el renovado culto a las reliquias, a los cuerpos de los santos, que tam-

---

[17] Sobre el problema de la relación entre Reforma gregoriana y arquitectura véase el volumen de H. Toubert, *Un art dirigé. Reforme gregorienne et iconographie,* París, 1990; A. C. Quintavalle (ed.), *Wiligelmo e Matilde. L'officina romanica,* catálogo de la exposición (Mantua, 15 de junio-30 de noviembre de 1991), Milán, 1991; *id.*, «L'officina della Riforma. Wiligelmo, Lanfranco», en *Lanfranco e Wiligelmo. Il Duomo di Modena,* catálogo de la exposición (Módena, junio-septiembre de 1984), Módena, 1984, pp. 756-834.

[18] Como bien ha demostrado K. J. Conant, «The Third Church at Cluny», en W. R. W. Koehler (ed.), *Medieval Studies in Memory of A. Kingsley Porter,* Cambridge (Mass.), 1939, II, pp. 327-357; K. J. Conant, *Cluny,* cit.

[19] A. C. Quintavalle, «Nicolò architetto», en A. M. Romanini (ed.), *Nicholaus e l'arte del suo tempo,* Actas del seminario de estudios (Ferrara, 21-24 de septiembre de 1981), Ferrara, 1985, pp. 169-256; A. C. Quintavalle (ed.), *Wiligelmo e Matilde,* cit.

bién hay que reconsiderar en el contexto del programa de la reforma puesta en marcha por la Iglesia de Roma. En la *Guía del peregrino*[20] conservada en la catedral de Santiago de Compostela se indica con mucha claridad, y estamos en torno al año 1132, qué es lo que tiene que buscar el peregrino en los santuarios y por qué se debe detener en los mismos: así pues, de Sainte-Foy de Conques a Saint-Martin de Tours, de Saint Gilles, que dista poco de Arlés, a Santiago de Compostela, los objetos que hay que venerar son los cuerpos de los santos. Pero éstos requieren un tipo de contemplación y, por tanto, también de tutela que impone determinadas tipologías. Por supuesto, los cuerpos de los santos se introducen en sarcófagos antiguos escogidos no sólo para rendir homenaje a las reliquias sino también para probar precisamente la continuidad entre la Iglesia de los orígenes y la Iglesia reformada. En Montecassino, cuando se descubre el cuerpo de san Benito, como cuenta León Marsicano, en vez de deshacerse del antiguo sarcófago, puede que de sencilla piedra, decidieron dejarlo donde se encontraba y meterlo en un gran sarcófago antiguo, de mármol, colocado transversalmente respecto a la iglesia[21]. Por tanto, no es extraño que en Compostela se encuentre un sarcófago de mármol antiguo con el cuerpo del santo, y tampoco sorprende la razonable hipótesis de que, además de las *capsae* de cobre plateado y dorado que los encierran, los cuerpos de los santos en Conques, Tours y Saint Gilles hubieran sido depositados primero en arcas marmóreas, como en realidad ocurre un poco por todo Occidente, por ejemplo, en la catedral de Módena, donde la *translatio* del cuerpo de san Geminiano, con la apertura del antiguo sarcófago que llevaron del viejo al nuevo ábside del edificio, planteó algunos problemas graves de tutela de la integridad de las reliquias[22]. Así pues, la organización del ajuar litúrgico de las catedrales y las iglesias abaciales gira en torno a la ubicación de las reliquias, que a su vez determina la del altar. Luego se deben colocar otros elementos, el primero de todos la *schola cantorum*, complejo de notables dimensiones que suele estar en el centro de la nave mayor; después, la estructura de separación del presbiterio, que puede estar encima de la cripta, y también delimitada por una balaustrada esculpida que apoya directamente en el suelo de la nave principal, o se eleva sobre columnas en correspondencia con la elevación de la parte final del edificio. En la zona del presbiterio, aunque también en la *schola cantorum*, tenemos los púlpitos, *in cornu evangelii*, a la izquierda según se mira hacia el ábside principal, e *in cornu epistolae*, a la derecha. En la catedral también está la cátedra, la silla episcopal, en general situada en el centro del ábside, y a su alrededor, en semicírculo, un sistema de asientos en origen de piedra como en los modelos paleocristianos. La separación del presbiterio podía estar constituida por un tipo de barrera más alto, que encontramos, por ejemplo, en Abruzzo, que de hecho prevé una separación más clara entre el *prebister* y los *fideles*. En cualquier caso, la disposición del ajuar litúrgico en una iglesia organiza los recorridos rituales en el interior del edificio y establece la colocación de los religiosos y los cantores, normalmente en el presbiterio y en la

---

[20] J. Vielliard, *La guide du pèlerin de Saint-Jacques de Compostelle*, Mâcon, 1963 [ed. cast.: *Guía del peregrino medieval*, Sahagún, Centro de Estudios del Camino de Santiago, 1989].

[21] F. Aceto y V. Lucherini (eds.), *Leone Marsicano Cronaca di Montecassino (III 26-33)*, Milán, 2001, p. 48.

[22] R. Salvini, *Il Duomo di Modena e il Romanico nel Modenese*, Módena, 1966; A. C. Quintavalle, «L'officina della Riforma», cit.; E. Castelnuovo, «Il cantiere: la scultura», en *Lanfranco e Wiligelmo*, cit., pp. 294-297; A. Peroni, «Il cantiere: l'architettura», *ibid.*, pp. 277-293.

schola, y la de los *fideles* en la nave al otro lado de la *schola* o también a sus lados pero fuera del recinto y, en cualquier caso, a este lado del cancel del presbiterio.

Hasta ahora hemos enumerado las tipologías para que quedaran claros los problemas que debemos afrontar, pero conviene mencionar también las cronologías de las piezas de las que vamos a tratar. En efecto, entre los edificios vinculados a la Reforma algunos de los más antiguos, como Montecassino, han sido completamente destruidos y el mobiliario interior resulta ilegible; en lo tocante a la catedral de Salerno, las modificaciones más tardías no permiten leer la organización interior original; en cuanto a la cátedra de Gregorio VII[23], cuyas placas de marfil han sido desmontadas, posible imitación de las cátedras paleocristianas como la de Maximiano en Rávena, la discusión de los investigadores sobre la reconstrucción de sus piezas, si como *antepedium, pala* de altar o trono papal, no ofrecen certeza alguna sobre la forma original del mueble, aunque la cronología de los marfiles parece que se puede fijar a mediados de los años ochenta del siglo XI. Tampoco se conservan los objetos del ajuar litúrgico original del baptisterio de Florencia del siglo XI, donde en cualquier caso la destrucción en el siglo XVI de la pila en la que fue bautizado Dante[24] tampoco permite adivinar la forma de las estructuras originales, que no sabemos si fueron sustituidas en el siglo XII, como podría deducirse de las laudas conservadas en el Museo de la Obra. Y tampoco el de San Miniato al Monte, igualmente tardío, como el pavimento, pertenece a la fase inicial de las estructuras, así como tampoco se pueden fechar en la primera fase constructiva los canceles del baptisterio de Pisa. Así que no hay duda de que, al no haber en las iglesias de Toscana materiales que se puedan datar con certeza, si no es en los últimos años del siglo XII y en el siglo XIII, el problema de la reconstrucción de los ajuares de un siglo antes resulta difícil de resolver. Por supuesto, en Roma, en un edificio relacionado con la Reforma, San Clemente, nos encontramos ante un imponente complejo, la *schola cantorum* y los dos púlpitos a los lados. Aquí, a comienzos del siglo XII, se llevó a cabo una operación que en cierto modo resulta paradigmática de lo que hasta aquí hemos afirmado: en efecto, en la reordenación del coro se recuperan las piezas del imponente cancel del siglo VI, probablemente importadas de Constantinopla[25], y esto quiere decir que el uso de la iglesia prevé, en el centro, la ubicación del coro y, por tanto, de la *schola cantorum*, y alrededor, cerca de los dos púlpitos y en las naves laterales, la presencia de los *fideles*.

Volvamos al sistema de las funciones: si el sarcófago con las reliquias del santo es importante, lo es aún más su colocación en relación con el altar. El altar, en efecto, puede situarse encima del sepulcro del santo, ya sea porque éste se encuentra debajo de la mesa, ya porque está en la cripta inferior. Por tanto, tenemos dos posibilidades de contemplación del cuerpo sagrado: una indirecta, a través de una pequeña abertura que solía abrirse en el lado de la nave en el antependio del altar, y otra que, en cambio, alejaba el altar del cuerpo, al colocarse éste en la cripta para permitir a los fieles una circulación más cómoda en

[23] A. C. Quintavalle (ed.), *Wiligelmo e Matilde*, cit., pp. 292-305 y ficha núm. 13, pp. 361-364.

[24] M. Tavoni, «Sul fonte battesimale di Dante», en A. Paolucci (ed.), *Il Battistero di San Giovanni a Firenze*, Modena, 1994, pp. 205-228.

[25] F. Guidobaldi, C. Barsanti y A. Guiglia Guidobaldi, *San Clemente*, vol.: *La scultura del VI secolo*, con un catálogo de las esculturas altomedievales coordinado por A. Bonanni, Roma, 1992.

torno a las reliquias. En este caso, el altar de la iglesia se encuentra en un presbiterio elevado, y a la cripta se desciende desde la nave central o también desde las laterales por unos escalones. Este modelo de reliquias ubicadas en las criptas o, en cualquier caso, debajo del altar mayor está tomado una vez más de San Pedro y de las basílicas paleocristianas, y en ellas se conservan las huellas de las antiguas piezas, como en el caso de Santiago de Compostela donde la *Guía del peregrino* recuerda que el altar de Santiago es reciente, evidentemente de principios del siglo XII, pero debajo del mismo, por una pequeña abertura en el frente, se podía ver el altar original, similar a los construidos según el modelo de las aras antiguas, altar que aún hoy se conserva[26]; de hecho, en Compostela se propone *in re* la continuidad entre la época paleocristiana y la nueva arquitectura reformada.

Pero ¿cómo cambian las formas de los altares en el periodo comprendido entre los siglos XI y XII[27]? Si recordamos el pequeño altar de mármol con *fenestrella confessionis*, en el centro de la nave de San Apolinar in Classe, comprenderemos cómo la antigua tipología paleocristiana se difundió un poco por todas partes, lo que confirma también el altar paralelepipédico de San Pietro in Sylvis en Bagnacavallo, tal vez del siglo X avanzado, con sus columnas en las esquinas. La tipología del altar de época posterior, por ejemplo lombarda, muestra también otras variantes, como el altar paralelepipédico del duque Ratchis, con una pequeña abertura en el centro y una decoración que transcribe en piedra modelos característicos del trabajo en madera y metal. La complejidad de los soportes de los altares de época cristiana, configurados como bloques esculpidos similares a las aras antiguas, como en Saint Victor de Castel (Gard), Saint Marcel de Careiret (Gard) o Poulhes Regimont (Hérault)[28], presenta el problema de la evocación de las aras antiguas en las configuraciones de los altares paleocristianos también en la Galia.

Cuando se renueva el ajuar de las iglesias a finales del siglo XI, existen unas tipologías diferentes de altares que se pueden recuperar: las paleocristianas, a las que se deben añadir las aras sobre soportes –cuatro en las esquinas o uno en el centro–, y las posteriores con estructuras paralelepipédicas. Por eso en algunos lugares relacionados con la Reforma, en los edificios cluniacenses, por ejemplo, pero también en construcciones seculares, se proponen unas formas de altar paralelepipédico, por ejemplo, aunque sea con alteraciones, en Castell'Arquato (Piacenza), en la abadía de San Michele en el valle de Susa, en San Salvatore en Capo di Ponte (fig. 3) y puede que también en la catedral de Módena, en la que algunas piezas ahora empotradas en la fachada –los genios portaantorchas, el Sansón desquijarando al león y la inscripción dedicatoria de la iglesia puesta entre Enoc y Elías– pueden haber formado parte de un mismo conjunto, o sea, un altar con forma de paralelepípedo[29]. Parece plausible la hipótesis de una colocación de la dedi-

---

[26] S. Moralejo, «Ara de Antealtares», en *Santiago, camiño de Europa*, catálogo de la exposición (Santiago de Compostela, 1993), Santiago de Compostela, 1993, pp. 252-253.

[27] J. H. Emminghaus, *sub voce* «Altare», en *Enciclopedia dell'Arte*, cit., I, Roma, 1991, pp. 436-442, con bibliografía precedente.

[28] A.-B. Mérel Brandenburg, «Installation et mobilier liturgiques en Septimanie. Antiquité tardive-haut Moyen Âge (IVe-VIIIe siècles)», *Hortus artium medievalium* V (1999), pp. 45-56.

[29] A. C. Quintavalle, *La cattedrale di Modena: problemi di romanico emiliano*, Módena, 1964-1965; E. Castelnuovo, «Marmoribus sculptis Domus Haec Micat Undique Pulchris», en *Lanfranco e Wiligelmo*, cit., pp. 417-421 y fichas n.os 1-5, pp. 432-436.

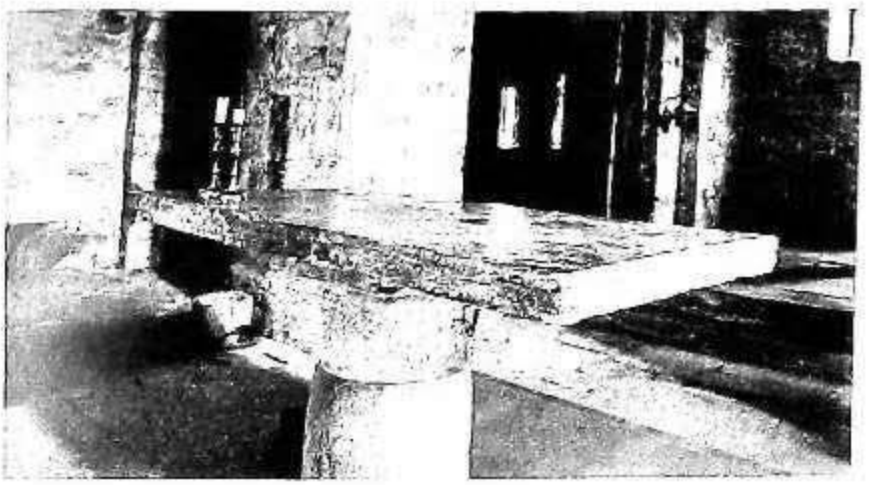


Figura 3. Capo di Ponte (Brescia), iglesia de San Salvatore, altar, principios del siglo XII.

catoria del edificio en el altar si pensamos en el de Avenas (hacia 1130), que tiene incluso al donante presentando la maqueta de la iglesia. Probablemente pertenecía a un altar paralelepipédico, y quizá estaba colocada en la parte trasera, como se ha sugerido en Módena, la lastra con Enoc y Elías conservada hoy en la sacristía de la catedral de Cremona. Se ha confirmado, además, la existencia de la tipología de los altares en forma de ara en las imágenes esculpidas de los sacrificios de Isaac, como en la de la catedral de Parma, de época de Nicoló, fechada hacia 1115.

Por tanto, nos encontramos ante un problema: la relación entre reliquias y el sarcófago que las contiene y la colocación del altar, pero también existe el problema de la colocación de las demás reliquias, no de cuerpos enteros sino de fragmentos de los mismos, en las mesas de los altares. A lo largo de la Reforma gregoriana, uno de los aspectos más importantes de la relación entre Roma y las iglesias a ella vinculadas es el envío de reliquias, en general sacadas de los cementerios suburbanos o de las catacumbas, a las grandes catedrales y monasterios de Occidente, como ya había ocurrido en época carolingia; además, si la imagen de san Pedro se repite de Saint-Sernin de Toulouse a San Isidoro de León y Compostela, esa presencia tendrá un preciso significado en relación con un diálogo entre los grandes santuarios de peregrinación y el papado romano, aunque también significa la existencia, en la iglesia, de reliquias del santo. Pero las tipologías del altar se van diferenciando precisamente a finales del siglo XI: los que tienen forma de ara, de mesa sostenida por soportes de distintos tipos –columnillas o uno solo central–, no pueden contener el cuerpo de un santo, así que en el plano de la mesa o en el soporte central hay un hueco que se cierra con una placa de piedra en el que se ponen las reliquias. De este modo está concebido el altar de Saint-Sernin (1096), firmado por Bernardus Gelduinus, en cuyo borde se representa una compleja iconografía con ángeles y figuras de apóstoles en clípeos (fig. 4); de este modo también estaba concebido el altar de Compostela, cuyo interior encerraba el más antiguo, y de este modo estaba concebido el altar de Cluny III en Borgoña (fig. 1).

La separación del presbiterio de la zona de la nave, donde también podía estar la *schola cantorum,* se realiza mediante un complejo sistema de canceles de los que en general se

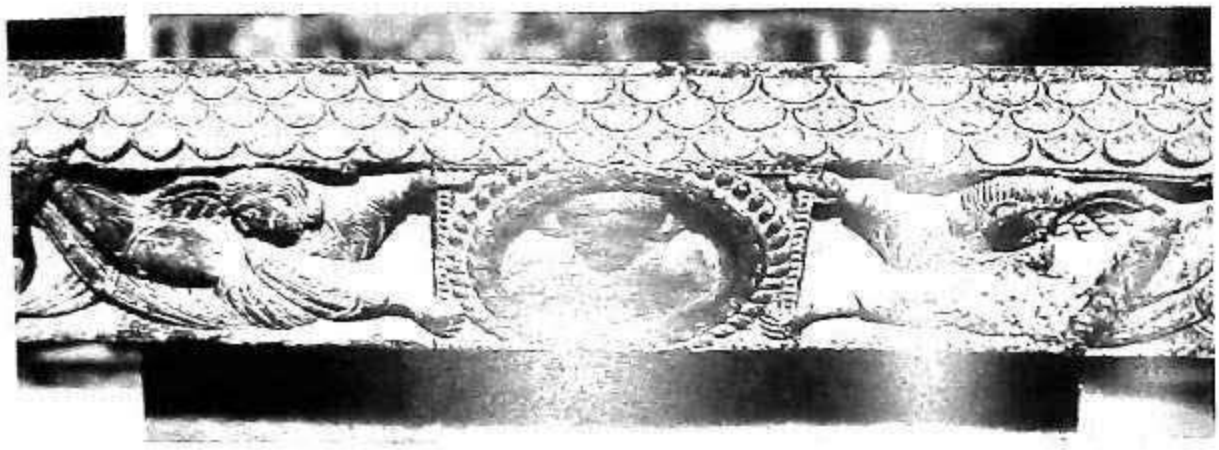


Figura 4. Bernardus Gelduinus, Toulouse, iglesia abacial de Saint-Sernin, altar, dos ángeles sujetan el clipeo con el busto de Cristo, 1096, detalle.

han perdido las cornisas del basamento, las que remataban las placas y también muchos de los elementos intermedios; las piezas, una vez desmontadas, suelen reutilizarse en lugares diferentes del edificio, por lo que la recomposición de los conjuntos originales resulta a veces imposible. Es verdad que, cada vez que encontramos una cripta, pensamos inevitablemente en la existencia de una división entre ésta y la nave, es decir, un *jubé*, de unos dos metros o incluso más de altura sobre el nivel de la nave y que delimita hacia el oeste el presbiterio; pero, cuando existe una cripta, existe una separación también anterior a la de finales del siglo XI o comienzos del XII: por ejemplo, en la catedral de Módena debió de haber una separación con dos púlpitos de época precarolingia[30], también en la catedral de Cremona, y puede que en la abadía de Nonantola; de todas formas, tanto en Módena como en Cremona y Nonantola, debió de existir un cancel alto en el presbiterio sobre la cripta ya a principios del siglo XII. Cierto que en Nonantola[31] y en Cremona[32] se encuentran fragmentos de una separación de finales del siglo XI o principios del XII y, en cuanto a la de Módena, el problema permanece abierto[33]; me refiero a que, por razones funcionales y estructurales, aparte de simbólicas, tuvo que existir una solución plástica entre el presbiterio y la nave en tiempos de Wiligelmo, considerando también el hecho de que esta estructura estaba relacionada con un púlpito del que quedan las cuatro figuras principales, los símbolos de los evangelistas, obra de Wiligelmo.

Otro elemento en el conjunto mobiliario de catedrales e iglesias monásticas resulta de gran interés porque, así como los canceles, se renueva profundamente justo entre fi-

---

[30] P. Rossi, *sub voce* «Ambone», en *Enciclopedia dell'Arte*, cit., I, pp. 491-495.

[31] A. C. Quintavalle, «L'officina della Riforma», cit.; *id.* (ed.), *Wiligelmo e Matilde*, cit.

[32] *Id.*, «La cattedrale di Cremona, Cluny, la scuola di Lanfranco e di Wiligelmo», *Storia dell'arte* XVIII (1973), pp. 117-164; *id.*, «L'officina della Riforma», cit., pp. 817-832; *id.* (ed.), *Wiligelmo e Matilde*, cit., pp. 194-223.

[33] *Id.*, *La cattedrale di Modena*, cit.; E. Fernie, «Notes on the Sculpture of Modena Cathedral», *Arte lombarda* XIV, 2 (1969), pp. 88-93; R. Salvini, *Il Duomo di Modena*, cit.; F. Gandolfo, «La Toscana, L'Antelami e i Campionesi: la scultura nell'Italia settentrionale al tempo del portico della gloria», en *O Pórtico da Gloria e a Arte do seu Tempo*, Actas del Simposio Internacional (Santiago de Compostela, 3-8 de octubre de 1988), Santiago de Compostela, 1992, pp. 243-268; M. P. Fantini, «Pontile», en C. Frugoni (ed.), *Il Duomo di Modena*, Módena, 1999, pp. 369-371.

nales del siglo XI y las primeras décadas del siguiente: se trata del púlpito. El ambón prevé un doble acceso y el púlpito una sola escalera para ello, pero la novedad consiste precisamente en los púlpitos y en su particular iconografía, que depende de la importancia que la Reforma atribuye a la lectura y al comentario de los textos sagrados. Así pues, los púlpitos están ligados al presbiterio, pero también están sobreelevados en la nave, con antepechos de piedra o mármol esculpidos, uno al norte, *in cornu evangelii,* el otro al sur, *in cornu epistolae*. Cuando hay un solo púlpito, se coloca en el lado norte, a la izquierda según se mira hacia el altar. La posición del oficiante y la lectura de los textos sagrados desde el púlpito están confirmadas también por las imágenes de los *Exultet,* que, en efecto, muestran, en lo que concierne a los gestos y a la relación con los fieles, la figura del predicador que desenrolla el pergamino pintado[34].

Existen también dos piezas de mobiliario que hay que tener en cuenta. En primer lugar está la pila bautismal por inmersión, es decir, la pila lustral, que tendrá una evolución particular precisamente a finales del siglo XI y en el siguiente. La pila bautismal se ubica en el centro de los baptisterios paleocristianos, objeto de diversas renovaciones en épocas posteriores, así que es un elemento importante de las catedrales de los siglos XI y XII, en las que a veces se construye un edificio separado para el bautismo; por desgracia, no se puede reconstruir la configuración del baptisterio de Florencia en el siglo XI; también posteriores a la fecha de la fundación son las placas del baptisterio de Pisa; otros baptisterios, como el de Cremona o el de Parma, son aún más tardíos, y el segundo, de Antelami, no está formado por piezas sueltas sino que es una única pila bautismal en mármol de Verona, hecha de una sola pieza. En cualquier caso, existen pilas bautismales que retoman formas anteriores, como la pila de Castell'Arquato excavada en la piedra en época prerrománica, mucho antes de 1122, fecha de la consagración del edificio[35]. En cuanto a las pilas lustrales, encontramos varias de comienzos del siglo XII, por ejemplo en la catedral de Módena o en la de Cremona, donde es importante la simbología esculpida, que contrapone lo demoníaco de su exterior a la función salvífica del agua contenida en la misma.

En el contexto de un sistema de imágenes que en Toscana o en Campania no estabiliza sus articulaciones narrativas hasta pleno siglo XII, una serie de edificios de los territorios de Matilde di Canossa, aunque también en lugares diversos y distantes, de la Sacra di San Michele en el valle de Susa a Fano, proponen una iconografía completamente renovada que responde a una concepción diferente del uso de las imágenes, que depende de la reinvención de los espacios de los edificios y del sentido que la propia imagen debe asumir para la Reforma gregoriana, un sistema didáctico dirigido también pero no sólo a los analfabetos. Aun teniendo en cuenta la voluntad de evocar en el ajuar litúrgico la tradición paleocristiana, se introducen nuevas simbologías –programadas por supuesto por los comitentes–, por parte de dos grandes talleres que trabajan en catedrales y abadías muy importantes: el de Wiligelmo y, después, el de Nicoló.

---

[34] L. Speciale, *Montecassino e la Riforma Gregoriana. L'Exultet Vat. Barb. Lat. 592,* Roma, 1991; G. Cavallo, G. Orofino y O. Pecere (eds.), *Exultet. Rotoli liturgici del Medioevo meridionale,* catálogo de la exposición (Montecassino, 1994), Roma, 1994.

[35] A. C. Quintavalle, *Romanico padano, civiltà d'Occidente,* Florencia, 1969, pp. 85-98.

El púlpito de Wiligelmo, situado en el interior hacia el presbiterio[36], ha corrido una triste suerte: presenta un esquema, un modelo del que derivan otros muchos púlpitos, y tiene los cuatro símbolos de los evangelistas: león, toro, águila (fig. 5) y ángel; han recortado los laterales de las piezas y las han empotrado en el rosetón central de la fachada; su calidad es muy alta y es fácil reconstruir el frente del púlpito, cuyos laterales se han perdido, así como los soportes originales, tal vez dos leones. El púlpito de Módena crea escuela: en efecto, en la catedral de Cremona encontramos otro, igualmente desmontado y utilizado en la portada principal, obra también de Wiligelmo[37]. En ambos casos, la recuperación y reconstrucción de las piezas en un lugar cerrado sería una tarea urgente e irrenunciable. Pero, quizá antes del púlpito de Módena, Wiligelmo, en los años noventa del siglo XI, realiza en Nonantola la portada de la fachada[38], cuyo *prothiron* apoya sobre leones; el tímpano, que en origen estaba abierto como en Módena, se cerró usando las placas de un púlpito con los símbolos de los evangelistas en clípeos

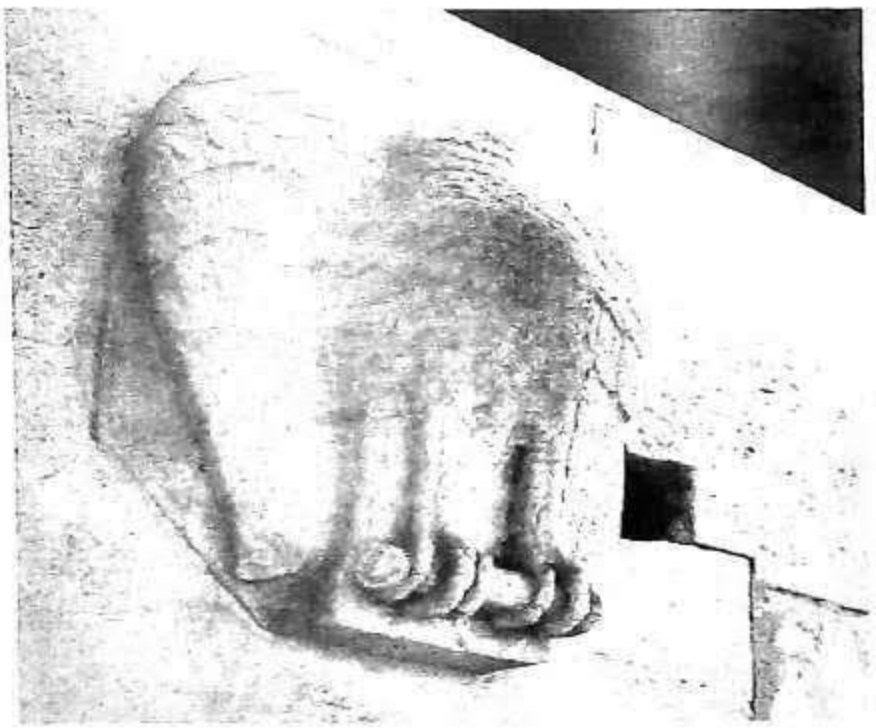


Figura 5. Módena, catedral de San Geminiano, fachada, águila, símbolo del evangelista san Juan, 1106.

---

[36] *Id.*, *La cattedrale di Modena*, cit.; E. Castelnuovo, «Marmoribus sculptis Domus», cit., pp. 417-421 y fichas núms. 1-5, pp. 432-436.

[37] A. C. Quintavalle, «La cattedrale di Cremona», cit., pp. 117-164; *id.*, «L'officina della Riforma», cit., pp. 817-832; *id.* (ed.), *Wiligelmo e Matilde*, cit., pp. 194-223.

[38] *Id.*, *Romanico padano*, cit., pp. 33-48; F. Gandolfo, «Precisazioni sull'architettura monastica di Nonantola in epoca romanica», *Commentari* XXIV, 3 (1973), pp. 131-147; I. Rossi y F. Gandolfo, «Archeologia e storia costruttiva di un monumento romanico: l'abbazia di Nonantola», en G. Fallani (ed.), *L'arte sacra nei ducati estensi*. Actas de la II Semana dei beni storico-artistici della Chiesa nazionale negli antichi stati estensi (Ferrara, 13-18 de septiembre de 1982), Ferrara, 1984, pp. 135-164; A. C. Quintavalle, «L'officina della Riforma», cit., pp. 817-832; *id.* (ed.), *Wiligelmo e Matilde*, cit., pp. 194-223.

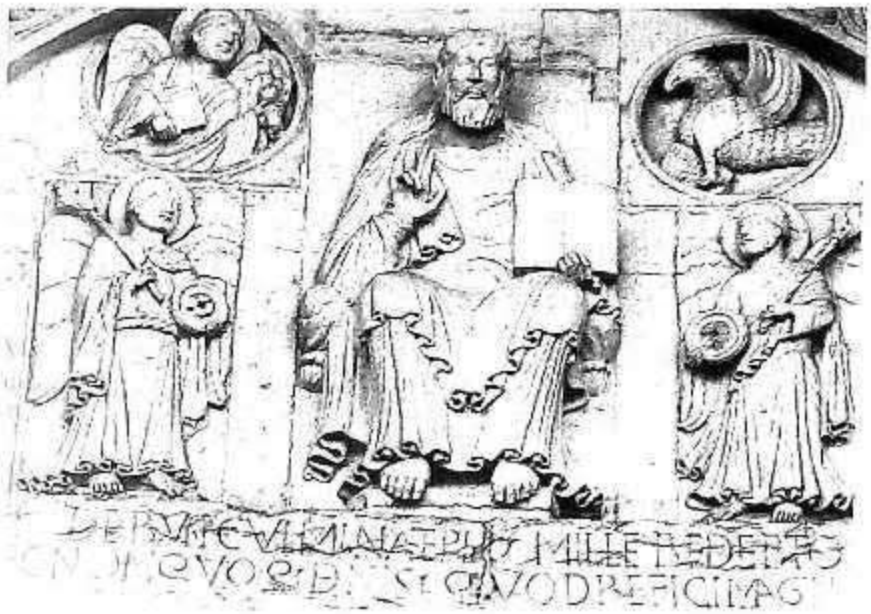


Figura 6. Nonantola (Módena), iglesia abacial de San Silvestro, tímpano de la portada principal, Cristo entre ángeles y los símbolos de los evangelistas, finales del siglo XI.

recortados de varias formas en los bordes y dos angelotes a los lados; en el centro hay una placa más grande con el Pantocrátor, para el que se reutilizó un fragmento romano (fig. 6). Se trata de una placa rectangular que no parece tener nexo alguno con el púlpito, constituido por los símbolos de los evangelistas; esta figura es obra de gran calidad y, desde 1969, la vengo atribuyendo –y no tengo motivo para cambiar de idea– a Wiligelmo; debía de formar parte de un cancel de presbiterio del que no conozco por ahora otros fragmentos. En cualquier caso, nos replanteamos el problema de una reconstrucción simbólica del interior de la catedral de Cremona que, como esta abadía de Nonantola y la catedral de Módena, al poseer una cripta y un púlpito en la zona del presbiterio, debía de tener una línea de separación, evidentemente narrativa, por tanto esculpida, entre el presbiterio y la nave[39].

La organización de complejos canceles de separación del presbiterio y de púlpitos historiados caracteriza también el taller de un *magister* formado en la escuela de Wili-

[39] En *id.*, *La cattedrale di Modena*, cit., proponía la hipótesis de una primera colocación en el interior formando el cancel del presbiterio con escenas del Génesis, ahora en la fachada interior del edificio; la tesis fue rechazada por E. Fernie, «Notes on the Sculpture», cit., y con el por R. Salvini, *Il Duomo di Modena*, cit., y otros investigadores; estaban de acuerdo C. Brandi, C. L. Ragghianti y C. Gnudi. Una comparación con las esculturas empotradas en el exterior de Saint-Paul-de-Varax replanteaba el problema de la posible colocación de las piezas fuera, como indicaba en A. C. Quintavalle, «L'officina della Riforma», cit., en cuanto a las escenas del Génesis, de las que sólo quedan dos fragmentos, también de Wiligelmo, en la catedral de Cremona, son demasiado bajas para que puedan considerarse parte de un cancel del presbiterio: parece probable que su función fuese la de friso. Por tanto, si las escenas del Génesis estaban en la fachada, pero la parte posterior de las losas no ha sido examinada durante la reciente restauración para aclarar definitivamente la colocación original, entonces sigue estando abierto el problema de cómo terminaba en Módena, hacia la nave, el presbiterio, a cuya izquierda estaba el púlpito con los evangelistas; lo mismo se puede decir para Cremona, mientras que, para Nonantola, se puede reconstruir un cancel con escenas cristológicas.

gelmo, Nicoló[40]. Éste empieza probablemente en la Sacra di San Michele en el valle de Susa donde, además de la famosa portada del Zodiaco[41], encontramos un púlpito desmontado de gran interés, dañado en parte por la intemperie pero que, de todos modos, constituye un punto de comparación muy útil para el púlpito, con restauraciones y añadidos, y para el cancel de Castell'Arquato, que se fecha en 1122 y del que he localizado también parte del basamento[42]; asimismo, el tímpano de Castell'Arquato es obra inconfundible de Nicoló, por lo que podemos deducir que en la segunda década del siglo XII, hacia 1117, Nicoló esculpe en Susa un púlpito (puede que también un cancel) y luego, en 1122, en Castell'Arquato, un púlpito y un cancel que en parte conserva las piezas intermedias entre los campos esculpidos (fig. 7) y el basamento de piedra. En Castell'Arquato, el escultor recurre también a los cuatro símbolos de los evangelistas, como

Figura 7. Nicolò, Castell'Arquato (Piacenza), colegiata de Santa Maria Assunta, placa del cancel del presbiterio, Visitación, 1122.

[40] *Id.*, «Nicolò architetto», cit.; A. Peroni, «In margine alla scultura del San Michele di Pavia: il problema dei rapporti con Niccolo», en AA. VV., *Scritti di Storia dell'arte in onore di Roberto Salvini*, Florencia, 1984, pp. 53-62; A. C. Quintavalle, «La recinzione presbiteriale di Nicolò alla cattedrale di Parma», *ibid.*, pp. 63-76; *id.*, «Le origini di Niccolò e la Riforma Gregoriana», *Storia dell'arte* LI (1984), pp. 95-118; G. Valenzano, *La Basilica di San Zeno in Verona: problemi architettonici*, Vicenza, 1993; C. Verzar, «Text und Bild in der norditalienischen Romanik. Skulpturen, Inschriften, Betrachter», en H. Beck y K. Hengevoss-Dürkop (eds.), *Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12/13. Jahrhundert*, Francfort, 1994, pp. 495-504.

[41] C. Verzar, *Die romanischen Skulpturen der abtei Sagra di San Michele. Studien zu Meister Nicholaus und zur Scuola di Piacenza*, Berna, 1968.

[42] A. C. Quintavalle, *Romanico padano*, cit., pp. 85-98.

en Susa, pero a un lado pone a san Jerónimo escribiendo, lo que nos hace suponer que debía de haber una iconografía parecida en otros lugares. En cualquier caso, Nicoló propone siempre, en los edificios en los que interviene como arquitecto, unas renovadas y complejas iconografías en la zona limítrofe entre el presbiterio y la nave; por ejemplo, en el museo de la catedral de Ferrara, fechada hacia 1135, encontramos dos grandes placas que proponen un iconografía neopaleocristiana, con roleos y pámpanos[43], parte del perdido cancel del presbiterio. En la catedral de Parma, durante las obras de reparación del altar mayor y el presbiterio, se encontraron algunas importantes placas esculpidas que usó por el otro lado Girolamo Mazzola Bedoli en el siglo XVI, al que se debe la destrucción del cancel de Nicoló y del púlpito de Antelami. Las placas[44] figuradas, entre otras cosas, representan a Sansón con el león y a san Martín y el pobre, obra de Nicoló; otras placas de gran tamaño simplemente presentan entramados de hojas o nimbres, pero también son del taller del mismo artista.

En la catedral de Fano, un edificio de principios del siglo XII, hoy muy difícil de reconstruir por las excesivas alteraciones sufridas[45], encontramos un púlpito sobre cuatro leones colocado a la derecha del presbiterio (fig. 8); la reconstrucción como púlpi-

Figura 8. Nicoló (taller), Fano (Pesaro y Urbino), catedral de Santa Maria, púlpito, Anunciación y Visitación, tercer decenio del siglo XII.

[43] G. Pezzini, fichas 67-69, en A. C. Quintavalle (ed.), *Romanico mediopadano: strada, città, ecclesia*, catálogo de la exposición (Parma, 1 de noviembre de 1977-28 de febrero de 1978), Parma, 1983, pp. 167-171.

[44] *Id.*, «La recinzione presbiteriale», cit.

[45] G. de Francovich, *Benedetto Antelami e l'arte del suo tempo*, Milán-Florencia, 1952, p. 39; L. Asioli, *La cattedrale basilica di Fano*, Urbania, 1975, pp. 35-44; A. C. Quintavalle, «Ritualità e strutture dell'arredo fra XI e XIII secolo: novità sull'officina di Niccolò a Fano ed Ancona e su quella antelamica in Puglia», en *id.* (ed.), *Medioevo: i modelli*, Actas del Congreso Internacional de Estudios (Parma, 27 de septiembre-1 de octubre de 1999), Milán, 2002, pp. 108-136.

Figura 9. Nicoló (taller), Fano (Pesaro y Urbino), catedral de Santa María, púlpito, Visitación, tercer decenio del siglo XII.

to no consigue poner juntos todos los fragmentos existentes y deja muchas dudas. Las esculturas románicas (fig. 9) están realizadas en la parte posterior de importantes fragmentos romanos, uno con una guirnalda, otro con una inscripción en capitales: así que, en origen, el conjunto debía de estar dispuesto de un modo que dejase visibles, como en Nonantola en el reverso del Cristo, la pieza romana; por tanto era parte de un cancel de presbiterio hoy incompleto que tenía como tema la infancia de Cristo, del anuncio a los pastores en adelante, un cancel cuya atribución a Nicoló parece plausible por las comparaciones inmediatas con la Anunciación de Castell'Arquato y con otras piezas de la misma zona pero también con los tímpanos de Cadeo y con otras esculturas del taller de Nicoló que se pueden datar en el tercer decenio; la imponente balaustrada debía de estar sostenida por cuatro leones que se han conservado, dos de los cuales parecen de mano de Nicoló. En otros dos edificios en los que trabajó Nicoló, San Zenón y la catedral, existen elementos para afirmar la existencia de piezas pertenecientes a piezas de ajuar litúrgico, pero no se puede llevar a cabo una reconstrucción segura del mismo, ni de los púlpitos ni de los posibles canceles[46].

Con la escuela de Nicoló se relaciona un cancel de presbiterio conservado entre el Museo Cívico de Reggio Emilia y Estados Unidos[47] que tiene imágenes de santos, exac-

[46] A. Calzona, «Niccolò a Verona: la facciata e il protiro di San Zeno», en A. M. Romanini (ed.), *Nicholaus e l'arte del suo tempo*, cit., pp. 441-489; A. C. Quintavalle, «Nicolò architetto», cit.; G. Valenzano, *La Basilica di San Zeno*, cit.

[47] A. Calzona, fichas 60-61, en A. C. Quintavalle (ed.), *Wiligelmo e Matilde*, cit., pp. 476-481.

tamente como en el cancel de Nicoló para la catedral de Parma. En cambio, son diferentes el púlpito de la isla de San Giulio en el lago Orta y el de San Ambrosio de Milán (fig. 10): el primero parece de una escuela distinta a la de Wiligelmo, con una mezcla de elementos demoníacos y símbolos de los evangelistas, y se podría fechar hacia comienzos del siglo XII; el segundo, por los fragmentos de la primera *capsa* que se han conservado, cornisas y soportes de la actual *capsa* y Última Cena (fig. 11), se relaciona en algunas partes con el taller de la catedral de Parma[48], pero propone una iconografía alejada de la de Wiligelmo y Nicoló; podría datarse en torno a 1110-1115. Y también en la Sagra di Carpi (Módena), en torno a 1120, vemos otro púlpito, asimismo con los símbolos de los evangelistas, obra de Nicoló, de gran calidad.

En las enciclopedias y otros textos medievales, empezando por Rábano Mauro y sus *Allegoriae in universam Sacram Scripturam*[49], la simbología de la iglesia se irá definiendo cada vez más; cuando Honorio de Autun en el *Gemma animae*[50] y luego Sicardo, obispo de Cremona, en el *Mitrale*[51], por tanto, del siglo XI al XII, proponen el valor de los signos dentro del edificio, identificando cada parte de la iglesia como un sistema simbólico, están hablando de la iglesia como una estructura basilical. Si las *columnae* son

Figura 10. Milán, basílica de San Ambrosio, púlpito, comienzos del siglo XII, detalle.

[48] S. Colombo, «L'ambone della Basilica di Sant'Ambrogio», en C. Capponi (ed.), *L'ambone di Sant'Ambrogio*, Cinisello Balsamo, 2000, pp. 23-62.

[49] *PL* CXII, col. 849-1088.

[50] *Ibid.* CLXXII, col. 541-738.

[51] *Ibid.* CCXIII, col. 13-436.

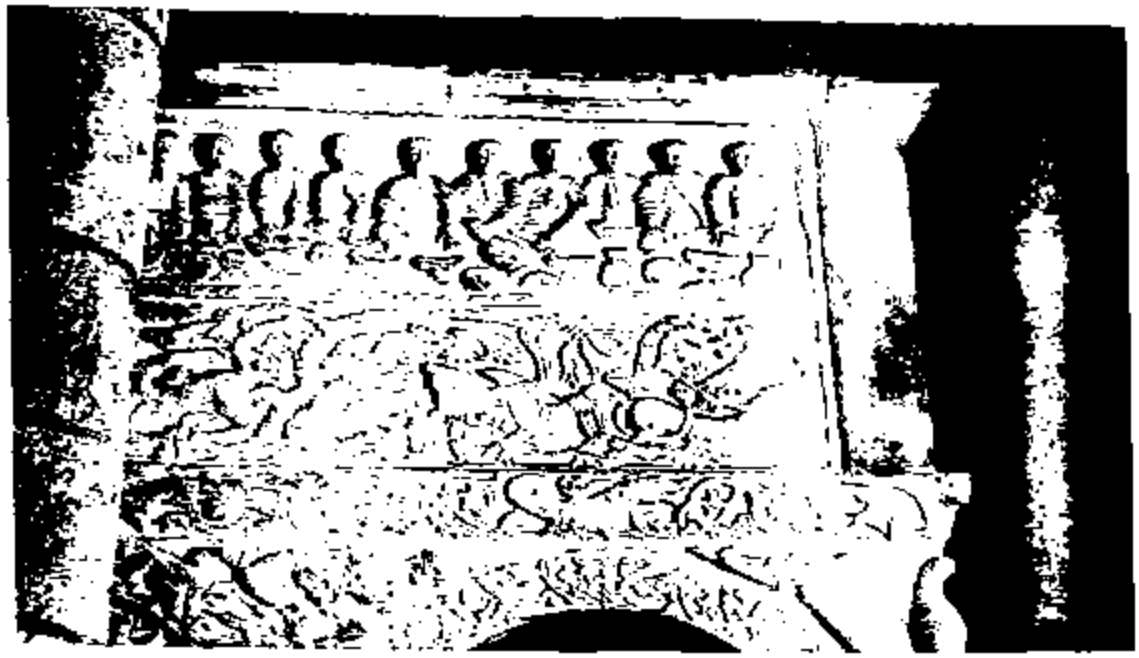


Figura 11. Milán, basílica de San Ambrosio, púlpito, última cuba, comienzos del siglo XII.

los santos, o Cristo, y los *capita* son los capiteles, y las bases son los *pedes* de los propios santos, quiere decir que la iglesia es una basílica paleocristiana y que por *columnas* se entienden indiferentemente también los pilares o los sistemas de soporte compuestos. Lo mismo cabe decir de la simbología de los altares, o de cualquier otra parte del mobiliario y la decoración interior de los edificios. He aquí el pasaje de Rabano Mauro sobre las columnas:

> [...] columna est divinitas Christi [...]. columna humanitas Christi [...]. columna humilis praedicatio Christi [...]. Per columnas angeli sancti [...]. Per columnas apostoli [...]. Per columnas predicatores [...]. Per columnas internas virtutes mentis[52].

También para Rábano:

> Lapis Christus intelligitur [...]. Lapides intelliguntur prophetae [...]. Lapis lex quae scripta est in lapide [...]. Per lapides praedicatores [...]. Per lapides mentes sanctorum [...]. Per lapides apostoli[53].

Éste es, por tanto, el significado de las piedras y la simbología de las mismas en el texto de Rábano.

---

[52] *Ibid.* CXII, col. 898 CD-899 A («[...] la columna simboliza la divinidad de Cristo [...], la columna simboliza la humanidad de Cristo [...], la columna simboliza la predicación de Cristo [...]. Con las columnas se representa a los santos ángeles [...], los apóstoles [...], los predicadores [...], las facultades interiores de la mente»).

[53] *Ibid.* CXII, col. 981 D-982 A («La piedra significa Cristo [...]. Las piedras significan los profetas [...]. La piedra es la Ley escrita en la piedra [...]. Las piedras son los predicadores [...]. Las piedras son las mentes de los santos [...]. Las piedras son los apóstoles»).

Con Honorio de Autun la simbología se vuelve más compleja; cito aquí sólo unos pocos ejemplos relacionados con el análisis de los símbolos dentro de la iglesia. En el *De columnis ecclesiae* leemos:

> [...] columnae, quae domum fulciunt, sunt episcopi, qui machinam Ecclesiae vitae rectitudine in alta suspendunt. Trabes, quae domum conjungunt, sunt sacculi principes, qui ecclesiam continendo muniunt. Tegulae tecti, quae imbrem a domo repellunt, sunt milites, qui Ecclesiam a paganis et hostibus protegunt[34].

Cada parte de la iglesia tiene un valor simbólico: el conjunto del edificio sacro, las pinturas de los techos, la lámpara colgada sobre el altar, el suelo. En cuanto al púlpito: «Pulpitum quod in altum sustellitur, et in quo evangelium legitur, est perfectorum vita, ad quam per evangelicam doctrinam pervenitur, dum relictis omnibus quis Christum sequitur»[35]. Siguen unos pasajes sobre las lámparas suspendidas en forma de Jerusalén Celeste sobre el altar, pasajes sobre las campanas, las torres, el claustro, las puertas y sobre el altar que simboliza la primitiva iglesia de Jerusalén y todo el mundo cristianizado. Y el coro: «Chorus pasallentium a corea canentium exordium sumpsit»[36].

> Post haec sacerdos digitum tingit, et crucem per quatuor cornua altaris facit. Altare hic primitivam ecclesiam in Hierusalem exprimit. Quasi Christus crucem Pontifex super altare fecit, dum crucem in Hierusalem, pro Ecclesia subiit. Quattuor cornua altaris signavit, dum quatuor partes mundi cruce salvavit[37].

Sicardo, obispo de Cremona, escribe a finales del siglo XII, en un momento diferente al de Honorio, y es consciente de que las arquitecturas pueden ser distintas de las basilicales; sin embargo, cuando analiza la simbología de algunos elementos interiores como las columnas, sigue a Honorio y a Rábano Mauro. En el capítulo *De partibus Ecclesiae* del *Mitrale* dice:

> Lapides pretiosi omnes muri tui, et turres Hierusalem gemmis aedificabuntur, sic aedificatur Ecclesia, ut habeat pavimentum cum subterraneis cryptis, quatuor parietibus longa lataque surgat in altum; quaedam tamen in modo crucis formantur, quaedam rotundae fiunt, muris de lapidibus caementoque compactis cum fenestris aliquibus

---

[34] Véase Honorio de Autun, *Gemma animae*, cap. CXXXI, en *PL* CLXXII, col. 586 B («Las columnas, que sostienen la casa, son los obispos, que sustentan el aparato eclesiástico con la rectitud de vida. Las vigas, que mantienen unidas las paredes de la casa, son los príncipes terrenales que, conteniendo, refuerzan la Iglesia. Las tejas del tejado, que repelen la lluvia, son los soldados, que protegen a la Iglesia de los paganos y de los enemigos»).

[35] *PL* CLXXII, col. 587 BC («El púlpito que se eleva en alto, y en el que se lee el Evangelio, es la vida de los perfectos, a la que llega mediante la doctrina evangélica quien, abandonando todo, sigue a Cristo»).

[36] Véase Honorio de Autun, *De altari et cruce*, cap. CLX, en PL CLXXII, col. 593 CD («El coro de los que cantan los salmos empieza por el coro de los cantores»).

[37] *PL* CLXXII, col. 587 C («Después de esto, el sacerdote sumerge un dedo y traza una cruz en las cuatro esquinas del altar. El altar indica aquí la primitiva Iglesia de Jerusalén. El obispo traza la cruz en el altar como Cristo que en Jerusalén se sometió a la cruz por la Iglesia. Marca las cuatro esquinas del altar como Cristo salva las cuatro partes del mundo con la cruz»).

> obliquatis, et ostiis; continens infra se cancellos et pulpita, columnas cum basibus et capitellis, trabes, tigna et tegulas, cocleas et cum luricatis tabulata, de foris adnectuntur exedrae, coemeteria, turres et claustra[58].

De esta forma, la descripción de las diferentes tipologías de las iglesias y la de algunos detalles, como las ventanas talladas en el espesor del muro, nos llevan al interior, donde encontramos noticias de canceles y de púlpitos. En cuanto a las columnas, un poco más adelante, en el mismo capítulo, Sicardo escribe:

> [...] columnae quae domum tuleiunt, sunt episcopi, qui machinam ecclesiae verbo et vita sustentant [...]. Bases columnarum sunt apostolici viri, universam Ecclesiae machinam supportantes [...]. Capita columnarum sunt mentes episcoporum [...]. Capitella sunt verba sanctae scripturae, quorum meditationi subdimur, et observantiae[59].

Si se piensa bien, en el análisis simbólico de las columnas, las bases y los capiteles, Sicardo introduce una variante respecto a las enciclopedias anteriores: sitúa en primer plano a los obispos.

En la iglesia, entre el siglo IX y finales del XII, se hace una interpretación simbólica de las diferentes partes de la arquitectura y, por tanto, también de los ornamentos, que hay que tener en cuenta cuando se analizan púlpitos y canceles, altares y pilas de agua bendita, pilas bautismales y cualquier otro objeto ya sea fijo o móvil, como lámparas, candeleros o vestiduras sacerdotales. Cualquier objeto es un símbolo: moverse dentro de estos espacios significa establecer unas conexiones, representar el sentido de estos objetos.

Si la iglesia también es paraíso en la Tierra y la puerta de la iglesia es la puerta del Cielo, si la máquina simbólica exterior de la iglesia representa igualmente el mundo y las tentaciones demoníacas, de Compostela a León, de Módena a Ferrara, debemos considerar que todo el conjunto construido, esculpido y pintado se debe leer en relación con los elementos fijos y móviles del ajuar litúrgico y que hay que realizar un esfuerzo para recomponer su disposición, aunque, salvo las esculturas, las pinturas y las piezas monumentales, en general se ha perdido casi siempre. Púlpito y altar, cancel y capiteles son parte de una única construcción narrativa que representa el camino de la salvación que precisamente ahora se está reorganizando, en época de la Reforma, con la selección de algunos elementos importantes para subrayar también de forma polémica su valor simbólico. Por ejemplo, la representación de la infancia de Cristo y, dentro de ella, la imagen de la Adoración

---

[58] *Ibid*. CCXIII, col. 19 D-20 A («Todos tus muros son piedras preciosas, y las torres de Jerusalén serán construidas con gemas; así se ha construido la iglesia, de manera que tenga un suelo con criptas subterráneas, y que se levante con cuatro paredes a lo ancho y a lo largo; algunas tienen forma de cruz, otras son redondas, con muros de piedra cementada muy sólidos con algunas ventanas abocinadas, y puertas; dentro tiene canceles y púlpitos, columnas con basas y capiteles, vigas, travesaños, columnas en espiral y mesas revestidas; fuera se añaden exedras, cementerios, torres, claustros»).

[59] *Ibid*., col. 22 BC («Las columnas que sostienen la casa son los obispos que sostienen con la palabra y el ejemplo la máquina de la Iglesia [...]. Las basas de las columnas son los apóstoles, que sostienen toda la máquina de la Iglesia [...]. La parte superior de las columnas son las mentes de los obispos [...]. Los capiteles son las palabras de la Santa Escritura sobre la que debemos meditar y a la cual nos sometemos»).

de los Magos, que encontramos de Nonantola a la catedral de Piacenza y al cancel de Fano, alude a la supremacía de la Iglesia de Roma sobre los soberanos: así pues, es plenamente funcional en tiempos de la querella de las investiduras. Las imágenes de santos esculpidas en los canceles están relacionadas con las reliquias veneradas, o con los capiteles esculpidos, y por tanto también con los posibles sermones edificantes que tomaban como punto de referencia esas imágenes; las representaciones de castigos y demonios, así como las secuencias de los púlpitos con los símbolos de los evangelistas, aluden muchas veces al Juicio Final y, por tanto, a los castigos pero también a la salvación que obtendrán; la reutilización de piezas romanas para esculturas, a las que se da la vuelta pero dejando en evidencia la representación o las inscripciones, significa la destrucción del paganismo y el triunfo de la religión cristiana. La función de los dos púlpitos, o de uno solo si no se ha dispuesto el de *in cornu epistolae*, está relacionada con la importancia de la palabra, del Verbo. El sistema interior de la iglesia muchas veces culmina en un sarcófago antiguo, colocado en la cripta, que contiene las reliquias de un santo, mientras que otros fragmentos de reliquias se conservan en los numerosos altares de las abadías o de los ábsides menores de las catedrales. Así pues, la máquina narrativa propuesta por la Reforma es importante y revoluciona por completo la iconografía anterior, del siglo X y primera parte del XI.

La reorganización del espacio interior de los edificios religiosos a finales del siglo XI o en los primeros decenios del siguiente y más tarde, tanto en la zona centro-italiana vinculada a Roma como en los territorios normandos, pone en evidencia la importancia de los canceles para delimitar la zona última del edificio o un espacio en el centro de la nave como en San Clemente de Roma, con la reutilización, de fuerte significado simbólico, de piezas paleocristianas, o, también en Roma, en Santa Maria in Cosmedin. Encontramos las mismas tipologías y canceles en Sant'Andrea in Flumine de Ponzano Romano, en Sant'Agata dei Goti, en Santa Maria in Valle Porclaneta de Rosciolo, donde es significativa la conservación del conjunto del mobiliario, en Alba Fucens, por no hablar de muchos otros en el sur de Italia y en Toscana, como, por ejemplo, en San Giorgio de Brancoli, igualmente bien conservado[60]. ¿Qué lleva a introducir una nueva tipología de ajuar litúrgico en Roma, tanto en San Clemente como en Santa Maria in Cosmedin y, antes, en la catedral de Salerno y en la de Capua? ¿Qué lleva a hacer lo mismo en las iglesias de Toscana que prosiguen luego esta tradición hasta fines del siglo XII y el siglo XIII? ¿Qué los lleva a introducir una nueva tipología, primero, a Wiligelmo y, después, a Nicoló, con una dilatada actividad del norte a las Marcas pasando por Fano y probablemente por San Ciriaco de Ancona? La nueva tipología prevé la existencia de un cancel que separa el presbiterio de la nave, a los religiosos de los fieles, con barreras con rosetones esculpidos a la antigua o motivos paleocristianos, también esculpidos, o incrustaciones marmóreas en Toscana y en el sur de Italia pero con importantes elementos narrativos, simbologías de santos en los canceles de la escuela de Nicoló; retoma el antiguo altar-ara, pero coexiste con el altar con la mesa sostenida por columnas; la cá-

[60] R. Krautheimer, *Corpus basilicarum*, cit.; P. C. Claussen, *Magistri doctissimi romani. Die römischen Marmorkünstler des Mittelalters*, Wiesbaden, 1987; D. F. Glass, *Studies on Cosmatesque Pavements*, Oxford, 1980; L., *Portals, Pilgrimage and Crusade in Western Tuscany*, Princeton, 1997; T. Creissen, «Les clôtures de Choeur des églises d'Italie a l'époque romane: état de la question et perspectives», *Hortus artium Medievalium* V (1999), pp. 169-182.

tedra episcopal está el fondo; sobre el altar se puede disponer un ciborio. En la primera fase, en el sur de Italia y en Toscana, el púlpito sigue siendo anicónico, pero son poquísimos los restos esculpidos conservados de este periodo, para luego pasar a ser narrativo en la segunda parte del siglo, mientras que los púlpitos de las escuelas de Wiligelmo y Nicoló proponen la imagen apocalíptica del Juicio Final. Para modificar esta complejidad y riqueza de la zona del presbiterio de iglesias y abadías, no sirve sólo la voluntad de los religiosos o de los comitentes locales, sino que es necesario un proyecto general, una precisa voluntad de evocación de lo antiguo entendido como paleocristiano[61].

El proyecto de la Reforma gregoriana, por tanto, no afecta sólo a la modificación de la arquitectura recuperada de las antiguas basílicas, sino que pasa también por la recuperación y la reorganización, como momentos cruciales de la reflexión religiosa y del culto, de las figuras de los santos, cuyas reliquias han sido localizadas y, de hecho, redistribuidas por la Iglesia de Roma en todo Occidente, en el marco de una política de global y cuidada planificación. Las noticias sobre el compromiso religioso del papa Gregorio VII y de sus sucesores hablan de la imposición de la vida canonical al clero secular, de la sustitución de muchos obispos corruptos por monjes cluniacenses; sin embargo, no se valora lo suficiente la complejidad de la cultura enciclopédica existente precisamente y también en cuanto a la imagen de Cluny, que asume y repropone la Iglesia de Roma tanto a través de la mencionada orden como de la cultura meridional a partir de Montecassino. Con la arquitectura que retoma la planta basilical, se propone, por tanto, una política de imágenes que apunta en la misma dirección[62]; se evoca una imagen esculpida a la antigua, muy conscientes de que en época paleocristiana nunca se habrían incluido figuras de santos en un cancel y sí en cambio pavos reales, copas, cruces, palomas. Así pues, estamos ante una revolución que el púlpito con los símbolos de los evangelistas confirma, una revolución de significados. En el seno de la Iglesia, las imágenes quieren confirmar las historias del nacimiento de Cristo, las funciones de los santos, bajo cuya advocación se ponen las iglesias, y sus reliquias; quieren atraer a los fieles a la veneración de los cuerpos; quieren proponer con el tetramorfos la justicia del Juicio divino. Si unimos todo esto a la iconografía demoníaca del exterior de la iglesia, comprendemos mejor la simbología de las iglesias de la Reforma como Jerusalén Celeste y, por tanto, el sentido de una revolución narrativa que se extiende a todo Occidente. Pero será una transformación que durará poco.

En efecto, si la Iglesia hasta entonces había tenido que hacer frente a las herejías patarinas y, por tanto, se había enfrentado a una crítica a los religiosos simoníacos y concubinarios, en contra de los cuales había organizado la revolución iconográfica del ajuar litúrgico, justo poco después de mediados de siglo la difusión de las herejías cátaras en el norte y centro de Italia, así como, por supuesto, en Provenza y Aquitania, impone la trans-

---

[61] A. Erlande-Brandenburg, «L'église grégorienne», *Hortus Artium Medievalium* V (1999), pp. 147-167.

[62] Quiero citar aquí sólo el complejo de Acquanegra sul Chiese que resulta de enorme interés precisamente porque propone de modo global y no fragmentario una iconografía de sabor medio-italiano aunque la iconografía de los mosaicos del pavimento parece diferente: I. Toesca, «Notizie sugli affreschi medievali della chiesa di San Tommaso ad Acquanegra sul Chiese», *Benedictina* XXXIV, 2 (1987), pp. 435-450; A. C. Quintavalle, *Wiligelmo e Matilde*, cit.; en esta dirección se deben situar los frescos hallados recientemente y fechados en el siglo XI en Nonantola: C. Segre Montel y F. Zuliani, *La pittura nell'abbazia di Nonantola. Un refettorio affrescato di età romanica*, Módena, 1991.

formación de la iconografía que el taller de Nicoló se había esforzado por difundir en todo el norte y en parte del centro de Italia. De repente, la crítica se hace a la Iglesia como tal, se rechazan los sacramentos, especialmente la Eucaristía, se niega la cruz como símbolo de la muerte de Cristo y cuya adoración es impensable; se rechazan las obras porque los predestinados están salvados y los demás condenados. Todo esto conduce a una revolución, a la necesidad de la completa transformación en Italia, en la segunda parte del siglo XII, de la iconografía de los ajuares. Los púlpitos, como el de Antelami en la catedral de Parma (1178), narrarán la Crucifixión, el Juicio Final y, probablemente (la placa se ha perdido), la Última Cena y, por tanto, la Eucaristía; las esculturas del exterior, por ejemplo en el baptisterio de Parma, de nuevo el Juicio Final y luego la Virgen como intercesora de los fieles, y el altar de la catedral de Parma, de un escultor que trabaja también en torno a 1180, es un altar-sarcófago esculpido con los apóstoles y la imagen del Cristo juez del fin de los tiempos. Así también en Módena, con los campioneses, la iconografía del cancel, quizá hacia 1180, sufre una revolución, y tenemos la Última Cena y Cristo camino del Calvario con la cruz. Y la iconografía cambia también en otras partes, en Milán, en Coira, en Bolonia y en otros muchos lugares donde los talleres anticátaros prosiguen su trabajo difundiendo una nueva estructura funcional e imponente, la de la portada de los meses y del Juicio Final, que encontramos de Parma a Cremona, de Ferrara a Arezzo, de Venecia a Trogir, con varios *magistri* en activo, del propio Antelami a Radovan.

Así pues, la clave para comprender los temas esculpidos dentro y fuera de las catedrales es, una vez más, la ideología, el proyecto cultural que está en el origen de las realizaciones de los escultores y que explica la coincidencia de los temas planteados, el control que sobre éstos ha ejercido la Iglesia, la coherencia y la uniformidad de los resultados en Occidente. La Reforma gregoriana impone el nuevo ajuar litúrgico no sólo en la península Itálica sino también en Compostela y en León, en Toulouse y en Conques, en Cluny y en Vézelay o en Autun. Por ahora, sigue sin poder reconstruirse la primera fase de la Reforma, aquella que contemplaba la edificación de iglesias aparentemente sin imágenes como Sant'Alessandro de Lucca o los complejos de San Miniato al Monte y del baptisterio florentino en el siglo XI, cuyos elementos del ajuar litúrgico, como decíamos, por ahora no están identificados. Por tanto, sigue abierta la hipótesis de que una primera fase de la Reforma gregoriana de carácter anicónico, como probaría también la ausencia de capiteles historiados en las iglesias del área toscana y campana –salvo reutilizaciones– en el siglo XI, que prosigue también en el siglo XII, como en San Clemente de Roma y otros lugares. A esta concepción de no acudir a la representación mediante imágenes, en los últimos decenios del siglo XI o a comienzos del siguiente, los *magistri* de Compostela, de Toulouse, de Cluny y de muchos edificios de Borgoña, así como Wiligelmo y Nicoló, contraponen una muy distinta: la de la imagen y su función, relacionando las esculturas del interior, tanto en los capiteles como en los elementos fijos de ajuar, con las del exterior, y ampliando este nexo a un diálogo con el espacio en torno a la iglesia, que para nosotros es difícil de reconstruir, porque entonces estaba poblado de un conjunto de sarcófagos antiguos, a menudo sepulturas de santos aunque también de laicos ilustres, que sin duda establecía un diálogo con las demás imágenes esculpidas o pintadas y que, en cualquier caso, una vez más asimilaba las iglesias de nueva construcción a las grandiosas basílicas romanas rodeadas de ruinas y de imponentes restos antiguos llenos de historia.

10

Decoración pictórica y musivaria

Alessio Monciatti

«Non a pictoribus sed a scriptoribus comprehendi»

En la biografía de Gregorio VII Pablo de Bernried describe así a uno de los tres hombres que se mostraron al *rusticus* a quien el día anterior, cuando fue a Letrán para ver al papa, se le había aparecido la paloma del Espíritu Santo.

> Tres hombres de aspecto decoroso y expresión serena se le aparecieron; uno de ellos, con túnica y capa que se correspondían con la figura de Pedro tal como se la suele ver representada [ut in picturis videre solebat], se dirigió a él [...][1].

El recurso por analogía a las *picturae* –entendidas en el sentido más amplio– revela la incidencia en el imaginario de un hombre medieval y la importancia como comparación indicativa.

Su legitimidad tuvo una clara e influyente demostración en la exégesis de Beda de la descripción del templo de Salomón (Reyes I 6). En contra de la prohibición bíblica de hacer «dioses de plata y dioses de oro», la decoración interior era lícita porque seguía el dictado de Moisés de no levantar «un altar de piedra» y de no construir «con piedra labrada» (Éxodo 20, 23; 20, 25) y, entre otras cosas, contemplaba «querubines e imágenes de varios géneros» («vario picturarum genere»), de forma que,

> [...] si era lícito alzar la serpiente de cobre [prefiguración bíblica de Cristo], ¿por qué no debería serlo la exaltación de Dios Salvador en la cruz, en la que había vencido a la muerte[2]?

---

[1] Pablo de Bernried, «De rebus gestis Gregorii septimi pontifici maximi liber singularis», en L. A. Muratori (ed.), *Rerum Italicarum Scriptores* (en adelante *RIS*), vol. III, tomo I, Milán, 1724, cols. 317-351.

[2] Beda el Venerable, «De templo Salomonis liber», en *id.*, *Opera omnia*, tomo II, en J.-P. Migne (ed.), *Patrologiae cursus completus. Series latina*, vol. XCI, París, 1862, cols. 735-808, en particular 790.

Ya desde los primeros siglos de la era cristiana, y en particular para la pintura mural, se había establecido la distinción entre adoración idólatra y valor referencial o simbólico, que asumía una explícita finalidad didascálica para quienes no tenían acceso a la escritura. Así escribía Gregorio Magno a Sereno de Marsella:

> [...] una cosa es adorar las imágenes; otra es tomar mediante su contenido los modelos que hay que seguir. En efecto, lo que la escritura concede a quien sabe leer la pintura lo muestra a los incapaces que miran. Pues en ella los ignorantes ven los ejemplos que han de seguir; en ella leen quienes no conocen los textos; la pintura sirve principalmente para la lectura del pueblo [praecipue gentibus pro lectione pictura est][3].

Y en una anterior:

> [...] por eso de hecho se recurre a la pintura en las iglesias, para que los analfabetos por lo menos lean observando las paredes lo que no son capaces de leer en los códices[4].

Este fundamento teórico, válido para gran parte de la Edad Media[5], concernía a la decoración monumental, las *historiae* que no tienen valor cultural, pero no era aplicable a las obras que llevaban en sí una presencia tangible de lo sagrado[6]. En la segunda controversia iconoclasta, los emperadores escribían que iban a quitar las imágenes ante las cuales los fieles encendían velas e incienso, y en cambio estaban permitidas las que estaban lejos de los fieles o que narraban la historia de la salvación. En los *Libri carolini* tanto la distinción entre *imago* icónica y *picturae* como la relación de subordinación de la *pictura* respecto a la *scriptura* están reafirmadas y ligadas a la utilidad para los iletrados:

> Los pintores tienen por tanto la capacidad de traer a la memoria el conocimiento de los hechos, pero las cosas que se perciben sólo con los sentidos, y se expresan con las palabras, no pueden ser comprendidas por los pintores, sino por los escritores [non a pictoribus, sed ab scriptoribus comprehendi et aliorum relatibus demonstrari valent][7].

La sinopsis de las fuentes evidenciaría la fortuna textual de la fórmula gregoriana en los siglos, aunque no se tratara de reflexiones originales, sino más bien de la formula-

---

[3] Gregorio Magno, «Registri Epistularum libri VIII-XIV. Appendix», en D. Norberg (ed.), *Corpus Christianum. Series Latina*, CXL A, Turnhout, 1982, libro XI, epístola 10, pp. 873-876, en particular 874.

[4] *Ibid.*, libro IX, epístola 209, p. 768.

[5] Al respecto véase M. Camille, «Seeing and Reading. Some Visual Implications of Medieval Literacy and Illiteracy», *Art History* VIII (1985), pp. 26-49, y H. L. Kessler, «Diction in the "Bible of the Illiterate"», *Studies in the History of Art* XVI (1985), pp. 75-91.

[6] H. Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Múnich, 1990 [ed. cast.: *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*, Madrid, Akal, 2010].

[7] Teodulfo de Odéans, «Libri carolini», en J.-P. Migne (ed.), *Patrologiae cursus completus. Series secunda latina* XCVIII, París, 1851, cols. 912-1350, 1161; 1006-1018 para los textos bizantinos.

ción de unas percepciones difundidas[8]. Después del edicto de Milán, las nuevas posibilidades de manifestación pública del arte cristiano necesitaban una definición y reglamentación, para las que fueron decisivos los modos y las circunstancias de elaboración. Por ejemplo, para ilustrar las primeras historias de tema cristiano, se tomaron como modelo las miniaturas y, en el famoso caso de los mosaicos de Santa María la Mayor[9], la relación entre *pictura* e *scriptura*, aún antes de su consolidación, se ponía en práctica mediante el empleo instrumental de la ilustración miniada que ya contenía el nexo texto/imagen.

Problemas de definición y descripción

El dominio de las obras y de los fenómenos relativos a las *picturae* presenta, por articulaciones y desarrollo, una vasta casuística de dificultades de definición y delimitación. Sólo hay que ver, además de la distinción entre las *historiae* y las *imagines* de culto, que no siempre resulta fácil una repartición entre figuraciones narrativas, dogmáticas y ornamentales y que ninguna de éstas tuvo un desarrollo histórico específico en procesos ejecutivos diversificados.

Para las técnicas del pincel, una repartición tan macroscópica como inexacta es la que suele hacerse entre el «buen fresco» y la más difundida y longeva pintura mural, que a su vez consta de muchas especificidades ejecutivas. Éstas, por profundas que sean, no influyen en la naturaleza intrínseca de la obra como en cambio sucede para el empleo del mosaico. Por un lado, el uso de las teselas como unidad formal mínima y autónoma altera la estructura figurativa debido a la ruptura de la continuidad del dibujo y su reflectancia; por otro, el valor simbólico y el valor del material favorecieron su cuidado y seleccionado empleo[10].

Tanto las especializaciones técnicas como el empleo de figuraciones pictóricas se desarrollaron en continuidad con la pintura decorativa tardoantigua y, contrariamente a la gran parte de las demás tipologías artísticas medievales, no es posible aislar momentos y coyunturas generadoras. Las específicas tradiciones se desarrollaron por la progresiva combinación de injertos iconográficos, préstamos tipológicos y ajustes estilísticos, y tuvieron tal difusión que representaron, al menos por dimensiones, la mayor parte de la figuración producida, y disfrutada.

Igualmente problemático sería marcar unas fronteras en el siglo XV, ya que, por lo menos para la técnica del pincel, el Occidente medieval no conoció ninguna solución de continuidad. A pesar de ello, empleo y producción en general estuvieron marcados

---

[8] Cfr., por ejemplo, los escritos sobre arte de Paulino de Nola en J. von Schlosser, *Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalter*, Viena, 1896, pp. 13-30. Para una recensión textual cfr. L. Gougaud, «Muta praedicatio», *Revue Benedictine* XLII (1930), pp. 168-171.

[9] E. Kitzinger, «The Role of Miniature Painting in Mural Decoration», en K. Weitzmann (ed.), *The Place of Book Illumination in Byzantine Art*, Princeton, 1975, pp. 99-142, y H. L. Kessler, «Pictures as Scripture in Fifth-Century Churches», *Studia Artium Orientalis et Occidentalis* II (1985), pp. 17-31.

[10] Un tratamiento más extendido de las problemáticas y de los hechos específicos en el epígrafe «Mosaico mural» de este volumen.

por reducciones y concentraciones, consiguientes a la variedad de distribución y frecuencia que urden la trama histórica. El siglo XII resulta, por ejemplo, muy «lleno» por el máximo florecimiento de la pintura románica; en cambio los inmediatamente anteriores en comparación parecen «vacíos». A éstas se añaden las variantes de distribución topográfica. A finales del siglo XI y en el siglo XII, a la ingente producción del centro-sur de Italia le corresponden testimonios menos frecuentes en regiones de una relevancia artística equiparable. Siguiendo la difusión del característico estilo «italo-bizantino», los fragmentos de Sankt Gereon de Colonia encuentran una aproximación en el valle del Rin o, si no, el taller de formación italiana de la capilla del priorato cluniacense de Berzé-la-Ville se encuentra activo en una región, Borgoña, donde más ricos son los testimonios de la producción pictórica local[11].

Si estas dificultades nos convencen de la imposibilidad de reconocer un desarrollo histórico unitario de las *picturae*, el estudio de la articulación de los panoramas y de la complejidad de los fenómenos está obstaculizado por la no representatividad de lo que se ha conservado. Más que cualquier otra tipología artística, las pinturas monumentales han ido desapareciendo y rara vez los restos hacen justicia a los originales. La gran parte de la pintura románica conocida proviene, por ejemplo, de iglesias periféricas y, en cambio, no sabemos casi nada de las decoraciones de las grandes iglesias abaciales y de las catedrales.

La arquitectura como receptáculo y vínculo

Para las *picturae*, la relación con la arquitectura es constante, principal y nunca neutra. El organismo y los muros no son un simple soporte sino que juntos son receptáculo y vínculo.

Dictados por las exigencias figurativas y ornamentales y por las características técnico-morfológicas, los dos valores del envoltorio son inherentes a problemáticas distintas y tienen unas referencias diferenciadas: por una parte, la distinta distribución de técnicas, temas y a veces también estilos en las diversas partes del edificio; por otra, los modos con que están conciliadas la diversidad de la figuración en el plano y la arquitectura, construida para masas y que delimita los volúmenes. Además, el revestimiento pictórico formaba parte del ornamento junto a otros objetos: entre 1161 y 1165, Juan Beleth recuerda en relación con los edificios eclesiásticos que

> [...] algunas imágenes *[picturae]*, como el gallo y el águila, están encima de la iglesia; otras fuera, como el buey y el león al frente de los ingresos; otras dentro, como los iconos *[yconie]*, las estatuas y, en los paramentos, en las paredes o en las vidrieras, figuras aisladas y

[11] Para las pinturas de Colonia, J. M. Plotkek, «Zu den neu aufgefundenen Fresken von Sankt Gereon in Köln», en A. Legner (ed.), *Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800-1400*, catálogo de la exposición (Colonia, 14 de mayo-23 de julio de 1972, Bruselas, 15 de septiembre-31 de octubre de 1972), Colonia, 1973, II, pp. 297-304; para las de Berzé-la-Ville, Y. Christe, «A propos des peintures de Berzé-la-Ville», *Cahiers archéologiques* XLIV (1996), pp. 77-84 y referencias.

escenas de distinto género *[figure et diversa picturarum genera, que vel in vestibus vel in parietibus vel in vitrealibus depinguntur]*[12].

Las pinturas murales y los mosaicos no monopolizan, por tanto, la decoración eclesiástica, pero sólo en ellos se encuentran especificidades tendenciales de empleo y distribución. Los mosaicos marcaban el eje semántico del edificio hacia el ábside, generalmente con una teofanía, aproximación del camino salvífico del fiel configurado por el edificio, que para la tradición dispositiva latina tenía en la contrafachada el Juicio Universal. La distribución de los temas, también mediante registros formales diferentes, puede asimismo estar condicionada por unas circunstancias funcionales específicas o por la orientación general. En la Capilla Palatina de Palermo, en el programa del presbiterio, de marca bizantina, se puede, por ejemplo, aislar una perspectiva privilegiada y significante en relación con la vista desde el palacio; en cambio, en la sala del tercer piso de Torre Aquila en Trento, el Castillo del Buen Consejo está representado en dirección a su cuerpo de fábrica principal[13].

En el famoso ciclo de los Meses de la sala inferior, delgadas columnillas dividen los recuadros de una composición continua y niegan el valor diafragmático de la pared. Antes de la consolidación del ilusionismo gótico, el muro era una realidad que no se podía disimular ópticamente y, a su vez, tenía una función vinculante en la distribución de las pinturas por características métricas y formales. La cuadrícula dispositiva del programa podía garantizar la organicidad y la continuidad del sistema decorativo subrayando la morfología arquitectónica o aceptando su superficie, respecto a la cual la continuidad, las concavidades, curvaturas e interrupciones sólo sirven para favorecer la repartición de los campos figurativos.

Aunque varíe según los casos, se pueden distinguir algunas constantes en la dialéctica formal entre pintura/arquitectura. La reducción de la demarcación arquitectónica de los campos caracteriza a los primeros siglos, y las referencias a esquemas y fórmulas establecidas están generalizadas, incluso en ambientes estructuralmente diversos de aquellos para los que se habían precisado sus términos: tanto en la sucesión de escenas compartimentadas por columnas de la cúpula del mausoleo paleocristiano de Centcelles como en la del siglo XIII del baptisterio de Florencia es evidente la voluntad de adaptar a una superficie curva y continua una organización parietal[14]. Del mismo modo, en el encuadramiento en nichos de las teorías apostólicas que revisten los cascarones absidales, se puede reconocer una contaminación de su distribución en torno a Cristo en el frente de los sarcófagos, igual que es patente en la disposición por parejas en los frescos del siglo XI de la capilla de Chalières en Moutier-Grandval[15].

---

[12] Juan Beleth, «Summa de ecclesiasticis officiis», en H. Douteil (ed.), *Corpus Christianorum. Continuatio Medievalis* XLI, Turnhout, 1976, pp. 154-155.

[13] Para la Capilla Palatina, cfr. W. Tronzo, *The Cultures of His Kingdom. Roger II and the Cappella Palatina in Palermo*, Princeton, 1997; para Torre Aquila, cfr. E. Castelnuovo, *I mesi di Trento. Gli affreschi di Torre Aquila e il gotico internazionale*, Trento, 1986.

[14] Véanse H. Schlunk, *Die Mosaikkuppel von Centcelles*, Maguncia, 1988, y A. Monciatti, «Le partiture architettoniche nei mosaici della cupola del San Giovanni a Firenze», *Arte Medievale*, serie II, XII-XIII (1989-1999), pp. 153-171.

[15] Cfr. H. Schrade, *Vor- und Frühromanische Malerei. Die karolingische, ottonische und frühsalische Zeit*, Colonia, 1958, lám. 87 y *passim* en el texto.

La búsqueda de una adecuada y aislable definición de la escena mediante la total adaptación de los contornos y de las dimensiones del campo figurativo a la morfología de las superficies alcanza su madurez en época románica, pero ya es particularmente evidente en los frescos del baptisterio de Novara, que se pueden fechar inmediatamente después del año 1000[16]. El alzado compartimenta los registros de la decoración y determina la proporción de las figuras; las ventanas definen el módulo de los nichos que ocupan el resto de la pared; las escenas en la imposta de la bóveda revisten el espacio entre ésta y las ventanas, divididas por los lados del octágono. El revestimiento pictórico no se interrumpe con las variaciones de la arquitectura, más bien completa sus elementos, como en Berzé-la-Ville, donde los elementos arquitectónicos que delimitan los campos de las escenas de martirio de san Lorenzo y san Blas están decorados así como están pintados los fingidos, lo que confirma la proximidad de los valores meramente monumentales y arquitectónicos de la pintura. Por otro lado las variantes serían infinitas. En la Torhalle de Lorsch las columnas representadas se limitan a compartimentar la superficie mural; en San Lorenzo de Acquanegra sul Chiese la sucesión de columnas ordena las figuras presentes; en la tribuna del *Westwerk* de Corvey en el primer piso la pintura completa la conformación arquitectónica; en cambio, en el pórtico adorna las superficies y los elementos individualizados con bandas fitomorfas, derivación formal de los estucos –pensemos en los de San Salvatore de Brescia– que individualiza su empleo superficial[17].

Guirnaldas, racimos y trenzados son, por otro lado, un medio corriente para separar los campos de una superficie decorativa unitaria, según el «principio de aceptación de la superficie». En los mosaicos tuvo su mayor éxito a partir del siglo VI, aunque tal vez el mejor ejemplo de decoración entendida de forma parecida se encuentra en la basílica de San Marcos, particularmente permeable a las influencias orientales y producto de un taller puesto en marcha a finales del siglo XI por mosaiquistas de extracción cultural afín a los pintores de la cripta de Aquileya[18].

---

[16] A. Peroni, «Das Baptisterium von Novara. Architektur und Ausmalung», en M. Exner (ed.), *Wandmalerei des frühen Mittelalters. Bestand, Maltechnik, Konservierung. Eine Tagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS mit der Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Garten in Hessen* (Lorsch, 10-12 de octubre de 1996), Múnich, 1998, pp. 155-160.

[17] Al respecto véase A. Peroni, «Frühmittelalterlicher Stuck in Oberitalien. Offene Fragen», en M. Exner (ed.), *Stuck des frühen und hohen Mittelalters. Geschichte, Technologie, Konservierung. Eine Tagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS und des Dom- und Diözesanmuseums* (Hildesheim, 15-18 de junio de 1995), Múnich, 1996, pp. 25-36 y referencias; en general, para la pintura en Lombardía hasta el siglo XIII cfr. S. Lomartire, «La pittura medievale in Lombardia», en C. Bertelli (ed.), *La Pittura in Italia. L'Altomedioevo*, Milán, 1994, pp. 47-89. Sobre la decoración de Lorsch, cfr. H. M. Hangleiter y S. Schopf, «Untersuchung historischer Oberflächen und Farbigkeit in der Lorscher Torhalle», en M. Exner (ed.), *Wandmalerei des frühen Mittelalters*, cit., pp. 17-34; sobre la de Corvey, cfr. H. Claussen, «Les frises d'acanthe et géometriques du westwerk de Corvey», en C. Sapin (ed.), *Édifices et peintures aux IVe-XIe siècles*, Actas del Congreso (Auxerre, abadía de Saint-Germain, 7-8 de noviembre de 1992), Auxerre, 1994, pp. 99-113.

[18] Cfr. H. Focillon, *Vie des Formes*, París, 1943, pp. 26-50 [ed. cast.: *La vida de las formas*, Madrid, Xarait, 1983] y, para el principio, E. Kitzinger, *Byzantine Art in the Making. Main Lines of Stylistic Development in Mediterranean Art 3rd-7th Century*, Londres, 1977 [ed. ital.: *L'arte bizantina*, Milán, 1989, pp. 61-74]. Para los frescos de Aquileya y los mosaicos de San Marcos, cfr. O. Demus, «Salzburg, Venedig und Aquileya», en *Festschrift Karl M. Swoboda zum 28 Januar 1959*, Viena, 1959, pp. 75-82, e *id.*, *The Mosaics of San Marco in Venice*, Chicago, 1984.

En las catedrales góticas europeas, en cambio, la arquitectura construida por líneas de fuerza más que por planos limita el empleo de las pinturas murales y condiciona su distribución. La reducción de las paredes por las ventanas, por un lado, reduce las superficies que se prestan a ser pintadas, desviando los valores figurativos a las vidrieras y, por otro, relega en principio la pintura a funciones ornamentales o accesorias; en la catedral de Poitiers se limita a identificar como cabezas de atlantes las ménsulas sobre las que terminan las molduras de los arcos laterales[19].

Arte sacro: continuidad en las iconografías bíblicas

En el *Gemma animae,* Honorio de Autun enumera tres justificaciones para el empleo de la pintura en las iglesias:

> [...] primero, para que los analfabetos puedan aprender como de los libros [quia est laicorum litteratura]; segundo, para que la casa del Señor esté decorosamente adornada; tercero, para que la vida de los padres sea recordada[20].

Si ya hemos hablado de las dos primeras, la tercera está relacionada con la difusión de las iconografías bíblicas, que hay que considerar como tema emblemático de las *historiae,* y el único que permite encontrar elementos de continuidad para toda la Edad Media. Los programas más conscientes trascienden la comunión entre argumento y función, denotando unas variaciones tipológicas y a veces morfológico-iconográficas, de modelos reconocibles, como en los ciclos pintados en las basílicas de San Pedro del Vaticano y de San Pablo Extramuros (fig. 1).

Destinada la bóveda del ábside a la *Traditio legis,* en la nave vaticana se ilustraron escenas del Antiguo y Nuevo Testamento, en la sección de muro comprendida entre el entablamento de la columnata y las ventanas, repartida en dos bandas superpuestas de 23 espacios divididos por columnas fingidas. Las escenas del Antiguo Testamento se desarrollaban a la derecha enfrente de las del Nuevo, dispuestas según una estructura compuesta que en el centro reservaba cuatro módulos a la Crucifixión. La cronología de la ejecución es incierta, pero su ejemplo fue seguido en San Pablo, en cuyo muro izquierdo encontraron espacio las historias apostólicas sacadas de los Hechos, en una contraposición que en el futuro gozará de gran fortuna[21].

---

[19] Cfr. L. Grodecki, «Le vitrail et l'architecture au XIIe et au XIIIe siècles», *Gazette des beaux-arts* XCI (1949), pp. 5-24. Para las pinturas de Poitiers, cfr. M.-P. Subes-Picot, «Découverte de peintures murales dans la cathédrale Saint-Pierre de Poitiers», *Bulletin Monumental* CXLVIII (1990), pp. 200-203; más en general, cfr. P. Deschamps y M. Thibout, *La peinture murale en France au début de l'époque gothique. De Philippe-Auguste à la fin du règne de Charles V (1180-1380),* París, 1963.

[20] Honorio de Autun, «Gemma animae», en J.-P. Migne (ed.), *Patrologiae cursus completus. Series latina,* cit., CLXXII, cols. 541-738, en particular 586.

[21] Sobre los ciclos y su fortuna medieval, H. L. Kessler, «L'antica basilica di San Pietro come fonte e ispirazione per la decorazione delle chiese medievali», en M. Andaloro *et al.* (eds.), *Fragmenta Picta. Affreschi e mosaici staccati del Medioevo romano,* catálogo de la exposición (Roma, 15 de diciembre de 1989-18 de febrero de 1990),

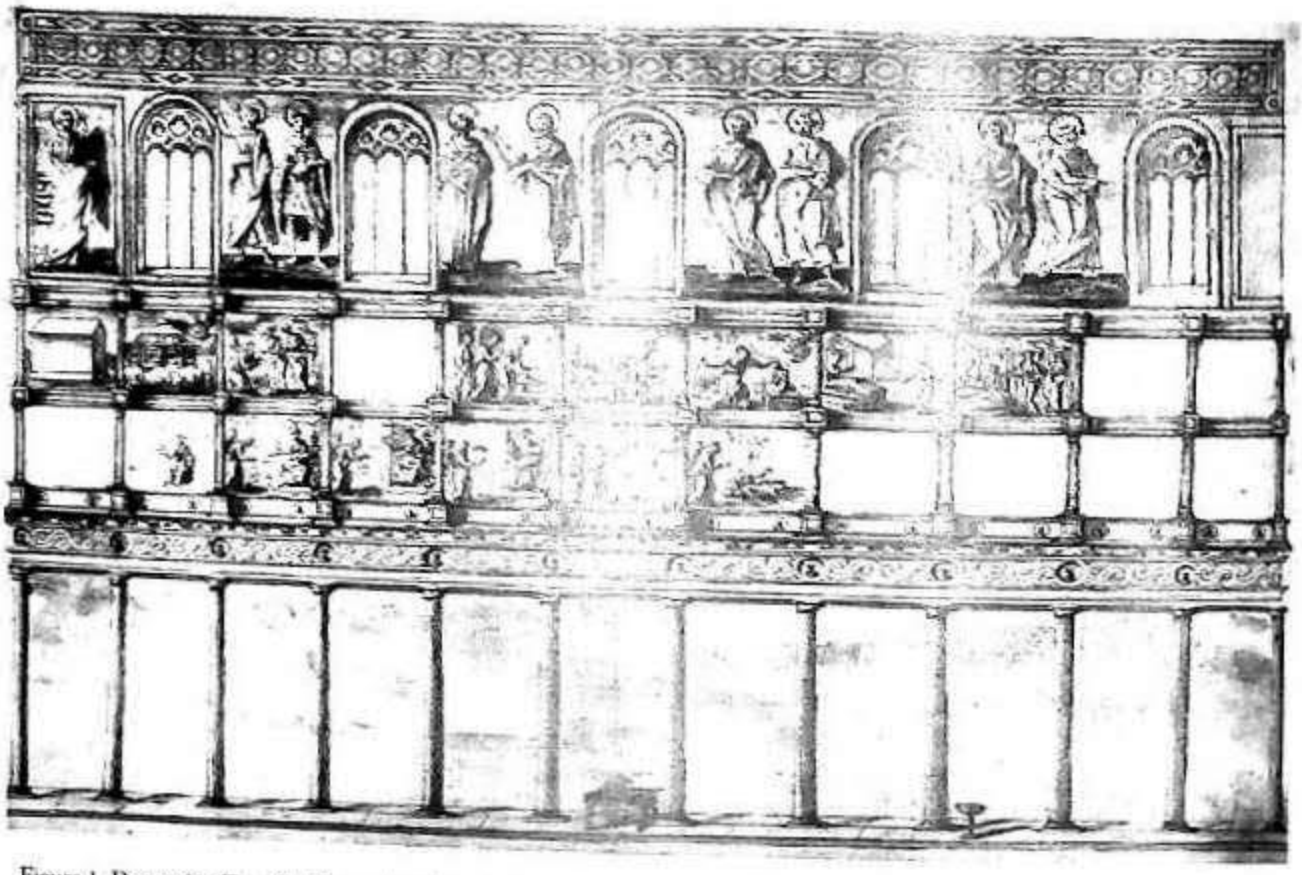


Figura 1. Domenico Tasselli, Roma basílica de San Pedro, copia del muro derecho de la nave, aguada, 1605.

Inducida sin duda por el mismo valor de las *picturae* y por la resistencia de la tradición productiva medieval, a esta proximidad de las historias del Antiguo y Nuevo Testamento no parecen ser una excepción los pocos restos de ciclos análogos de época carolingio-otoniana. La contraposición testamentaria caracteriza la nave de San Vincenzo de Galliano y tiene un amplio espacio en Müstair, donde la referencia a las basílicas apostólicas está reforzada por la *Traditio legis* del ábside norte, dedicado a los santos Pedro y Pablo[22]. En San Jorge de Oberzell la nave central ilustra sólo historias de Cristo, pero vuelve a proponer en el alzado una disposición análoga a la de las basílicas romanas: clípeos sobre las columnas, figuras entre las ventanas, escenas narrativas en la zona intermedia, aunque aquí están reducidas de dos a un único registro[23].

Roma, 1989, pp. 45-64, e *id.*, «"Caput et speculum omnium ecclesiarum". Old Saint Peter's and Church Decoration in Medieval Latium», en W. Tronzo (ed.), *Italian Church Decoration of the Middle Ages an Early Renaissance Function, Forms and Regional Traditions. Ten Contributions to a Colloquium held at the Villa Spelman (Florence, 1987)*, Bolonia, 1989, pp.119-146.

[22] También N. Rasmo, *Arte carolingia nell'Alto Adige*, Bolzano, 1981. En general para la pintura carolingia, cfr. M. Exner (ed.), *Wandmalerei des frühen Mittelalters*, cit. y, para la tradición de las historias de los evangelizadores de Roma, cfr. También H. L. Kessler, «Discipuli Domini. Apostles, Saints and Prophets in Medieval Churches», en S. Barberi (ed.), *Medioevo aostano. La pittura intorno all'anno Mille in cattedrale e in Sant'Orso*, Actas del Congreso Internacional (Aosta, 15-16 de mayo de 1992), Turín, 2000, pp. 235-244.

[23] Sobre san Jorge y la pintura otoniana en general, véase M. Exner, «Ottonische Wandmalerei», en M. Puhle (ed.), *Otto der Grosse. Magdeburg und Europa*, vol. I: *Essays*, Maguncia, 2001, pp. 327-341 y referencias.

Durante los siglos después del año 1000 la referencia a San Pedro, como se ve en la basílica de San Eusebio de Vercelli, no será un caso aislado, sobre todo en el periodo de la Reforma gregoriana. Destruida la abadía de Desiderio en Montecassino, esta voluntad se observa también en su derivación de Sant'Angelo in Formis, por la iconografía de las historias veterotestamentarias de las naves laterales y más en general por la disposición en la nave central que, por ejemplo, reserva a la Crucifixión un campo figurativo mayor[24]. Sin embargo es en Roma y en su territorio donde en el siglo XII se multiplican las «copias» del canon de San Pablo. El ciclo de San Giovanni a Porta Latina, que se puede fechar hacia finales de siglo, es tal vez la derivación más orgánica: aunque la cuadrícula dispositiva es variada y desaparece la regularidad de la división de los campos, la nave sigue estando coronada por ménsulas escorzadas por arriba; las escenas de la historia sagrada están acompañadas por las de los santos patrones; la derivación de los modelos antiguos es patente en la composición de escenas recurrentes como el Sacrificio de Isaac[25].

Si bien es muy influyente, la tradición que desciende de las basílicas sepulcrales de los evangelizadores de Roma no es la única que se encuentra. Aunque no son posibles las clasificaciones puntuales de la producción miniada, por ejemplo es famosa la influencia iconográfica que ejerce el amplio repertorio paleocristiano identificado por el *Genesis Cotton*, de las diversificadas variantes carolingias y románicas del occidente de Francia a las derivaciones de comienzos del siglo XIII de Santa Maria de Anglona y del nártex de San Marcos[26]. Las escenas de la Pasión de la cripta de Aquileya confirman el aislamiento del área véneta respecto a la influencia de Roma. A través de aquélla se difundió en la península una tradición iconográfica que influiría enormemente en la pintura italiana de las décadas siguientes. Con una destacable fidelidad en la repetición de las composiciones típicas del Descendimiento de la Cruz y el Llanto por Cristo muerto, poco después de la mitad del siglo llegó al centro de Italia, en la iglesia inferior de San Francisco de Asís[27] y sobre todo en el ciclo descubierto recientemente en la cripta de la catedral de Siena[28]. Podemos considerar una evolución de la misma en el siglo XIII las abarrotadas escenas que Pietro Lorenzetti pintó en el transepto izquierdo de la propia iglesia inferior de Asís y que influyeron a su vez en varios ciclos sie-

---

[24] H. Toubert, «Didier du Mont-Cassin et l'art de la réforme grégorienne: l'iconographie de l'Ancien Testament à Sant'Angelo in Formis», en F. Avagliano (ed.), *Desiderio di Montecassino e l'arte della Riforma Gregoriana*, Montecassino, 1997, pp. 17-105 con referencias.

[25] M. M. Manion, «The Frescoes of Saint Giovanni a Porta Latina. The Shape of a Tradition», *Australian Journal of Art* 1 (1978), pp. 93-109.

[26] K. Weitzmann y H. L. Kessler, *The Cotton Genesis*, Princeton, 1986. Para las pinturas de Anglona, cfr. M. Bernabò, «Sulla composizione e l'iconografia del ciclo del Vecchio Testamento a Santa Maria di Anglona», en C. D. Fonseca y V. Pace (ed.), *Santa Maria di Anglona*, Actas del Congreso Internacional de la Universidad de Estudios de Basilicata con ocasión del décimo aniversario de su institución (Potenza-Anglona, 13-15 de junio de 1991), Galatina, 1996, pp. 121-123.

[27] Para las pinturas de la basílica de Asís, cfr. G. Bonsanti (ed.), *La basilica di San Francesco di Assisi*, Módena, 2002, *passim*.

[28] Una lista de escenas de la Pasión en A. Derbes, *Picturing the Passion in Late Medieval Italy. Narrative Painting, Franciscan Ideologies, and the Levant*, Cambridge, Mass., 1996.

neses, entre ellos el tradicionalmente atribuido a Barna da Siena en la colegiata de San Gimignano[29].

Las variantes para la iconografía de la Pasión seguían la difusión que la figura divina había conocido en época románica y coinciden por un lado con la consolidación de las iconografías de los nuevos santos populares y por otro con una nueva recuperación de la tradición romano-paleocristiana. Probablemente en tiempos de Nicolás III, los frescos de San Pablo fueron restaurados[30]. La empresa debió de quedar sin acabar, pero el contacto fue seguramente un detonante para una renovada influencia, cuyos ecos no se hicieron esperar. Por lo menos las escenas más antiguas del Génesis en la nave superior de Asís se inspiran directamente en las paleocristianas y reproponen el sentido de su lectura, aunque la compartimentación de las paredes interrumpiera el *ductus* narrativo[31].

Invención, disposición, ejecución

Según una expresión recurrente en las fuentes medievales, que deja intuir también lo esmerado de la programación, la nave de Asís fue sin duda *studio decenter depicta* (pintada con cuidado según conveniencia)[32]. Para los esquemas compositivos de cada una de las escenas los talleres romanos que las realizaron debían de disponer de un repertorio de raíz paleocristiana del tipo del pergamino del Archivo Capitular de Vercelli, que recoge un grupo de dibujos de episodios de la vida de san Pedro y san Pablo, representando *(notat)* la nave central *(media testudine)* de la catedral[33]. Aunque no hubiese una correspondencia iconográfica con el proclamado modelo paleocristiano, la recopilación identifica un instrumento seguramente muy extendido.

La frontera que separa el dibujo de repertorio sacado de un monumento existente y el «dibujo de proyecto» es muy sutil, si no inexistente; por lo demás, el «dibujo de proyecto» sólo en raras ocasiones se puede imaginar de pura invención. El dibujo sobre un soporte móvil para pinturas monumentales no es sólo una conexión y son muchas las adaptaciones y las variantes en la transposición de la pared al folio, y viceversa. Para las vidrieras Teófilo identifica este proceso con un verbo propio, *pertrahere*, aunque luego no lo especifica, resolviéndolo en una genérica práctica de taller[34]. Por eso, como en el estudio de cualquier proceso operativo, las circunstancias son fundamentales y cualquier generalización estaría forzada. Pero desde luego, y por todas las posibles variaciones téc-

---

[29] E. Hofmann, *Der Freskenzyklus des Neuen Testaments in der Collegiata von San Gimignano. Ein bedeutendes Beispiel italienischer Wandmalerei zur Mitte des Trecento*, Múnich, 1996.

[30] Cfr. la sinopsis crítica en S. Romano, «Il cantiere di San Paolo fuori le Mura: il contatto con i prototipi», en A. C. Quintavalle (ed.), *Medioevo: i modelli*. Actas del Congreso Internacional de Estudios (Parma, 27 de septiembre-1 de octubre de 1999), Milán, 2002, pp. 615-630.

[31] A propósito del concepto retórico, cfr. M. J. Carruthiers, *The Craft of Thought. Meditation, Rethoric, and the Making of Images, 400-1200*, Cambridge, Mass., 1998, pp. 77-84.

[32] Por ejemplo, cfr. «Gesta abbatum lobbiensium», en O. Lehmann-Brockhaus, *Schriftquellen zur Kunstgeschichte des 11. und 12. Jahrhunderts für Deutschland, Lothringen und Italien*, 2 vols., Berlín, 1938, n.° 1797, p. 361.

[33] Véase también *ibid.*, vol. I, pp. 480-485.

[34] Teófilo, *De Diversis artibus/The Various Arts*, edición de C. R. Dodwell, Oxford, 1961, libro II, § 17, pp. 47-48.

nicas, la disposición en la pared no se puede imaginar como una composición hecha directamente in situ, ni se resuelve con la ampliación o con la transposición mecánica de una imagen dibujada o, lo que es lo mismo, el *pertrahere* no tiene sólo valor ejecutivo, sino también inventivo.

En la variabilidad de los procesos técnico-ejecutivos en los que la acción se lleva a cabo, es decisiva la distinción entre las pinturas que se realizan mediante la superposición de capas sobre el mismo revoque y aquellas, como los frescos, cuyo proceso de ejecución contempla también una capa de mortero. En el primer caso la superficie que luego será pintada se organiza previamente para la distribución de las imágenes, por ejemplo mediante cuadrículas o coordinadas de referencia, y acoge el posible dibujo preparatorio, que también tienen un valor experimental para la disposición mural de la composición. De esta forma, si no la invención, sí la transposición y las eventuales correcciones se llevan a cabo directamente en la superficie que se ha de pintar[35].

Constitutivamente distinta es sin embargo la práctica que prevé el empleo de las sinopias, dibujos destinados a ser ocultados completamente y absolutamente específicos de la pintura. Entre las más antiguas conservadas están también las de los mosaicos, por ejemplo los de San Aquilino de Milán (lám. 11), y las de los estucos de San Benedetto de Malles y San Salvatore de Brescia, que conserva también el grupo pictórico más conspicuo de la Alta Edad Media[36]. La gran difusión de su empleo fue, como sabemos, paralela a la consolidación de la pintura al fresco, pero la pregunta crucial no varía: ¿para qué trazar un dibujo en el enfoscado si una nueva capa de mortero lo iba a ocultar? Teniendo en cuenta que no existe una respuesta unívoca, no resultan satisfactorias ni la que considera la sinopia el testimonio de la primera idea creativa del artista, ni la que la ve como un «instrumento de cantería», porque generalizan tanto el aspecto proyectual-inventivo como el ejecutivo, que en las decoraciones monumentales conviven[37]. En cambio, la sinopia sirve en general para experimentar la composición sobre la superficie del monumento: es decir, encarna el momento de unión entre el dibujo y la pared, sobre la que comprueba la bondad de la invención respecto a ese destino. Esta importante función por un lado no interrumpe, es más, prolonga in situ el proceso inventivo, y por otro no condiciona en los detalles el ejecutivo. A la primera habría que atribuirle la variedad de acabados de las partes dibujadas, que tienden a identificar los puntos neurálgicos de la composición para el destino y el disfrute, y las variaciones que, aun pudiendo reflejar una

---

[35] A este respecto, por ejemplo, véase M. Thibout, «A propos des peintures murales de la chapelle Sainte-Catherine de Montbellet (Saône-et-Loire)», *Bulletin monumental* CVIII (1950), pp. 85-89.

[36] Para las sinopias milanesas, cfr. P. J. Nordhagen, «Mosaici di Sant'Aquilino: originali e rifacimenti», en C. Bertelli (ed.), *Il Millennio ambrosiano. Milano, una capitale da Ambrogio ai Carolingi*, Milán, 1987, pp. 162-177; para las demás, y en general, cfr. A. Peroni, «San Salvatore a Brescia: un ciclo pittorico altomedievale rivisitato», *Arte medievale* I (1983), pp. 53-80, e *id.*, «Stucco e pittura nel San Benedetto di Malles», en S. Spada Pintarelli (ed.), *Festschrift. Nicolò Rasmo. Scritti in onore*, Bolzano, 1986, pp. 79-89.

[37] Defendidas por R. Oertel, «Wandmalerei und Zeichnung in Italien. Die Anfänge der Entwurfszeichnung und ihre monumentalen Vorstufen», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* V (1937-1940), pp. 217-314, y por B. Degenhart y A. Schmitt, *Corpus der Italienischen Zeichnungen. 1300-1450*, parte I: *Süd- und Mittelitalien*, Berlín, 1968, pp. IX-X. Sobre este y otros temas véase el reciente B. Zanardi, *Giotto y Pietro Cavallini. La questione di Assisi e il cantiere medievale della pittura a fresco*, Milán, 2002, pp. 39-83.

evolución autónoma del pensamiento figurativo del artista, suelen estar motivadas por las razones dispositivas que se manifiestan sólo mediante su colocación en la pared.

La sinopia de la vista de Roma de Ambrogio Lorenzetti en Montesiepi es en este sentido muy elocuente, ya que registra las variantes dirigidas a plasmar la composición sobre la morfología de la pared (fig. 2). Sin embargo, en general la sinopia no deja rastro de estas dinámicas y de la misma sólo se advierte la no correspondencia con la pintura; por lo demás, si ésta no determina el proceso ejecutivo y el aspecto final de la obra, con un procedimiento mixto, la introducción de una variante, de otra forma aplicada, puede realizarse también sobre el enlucido que la cubrirá[38].

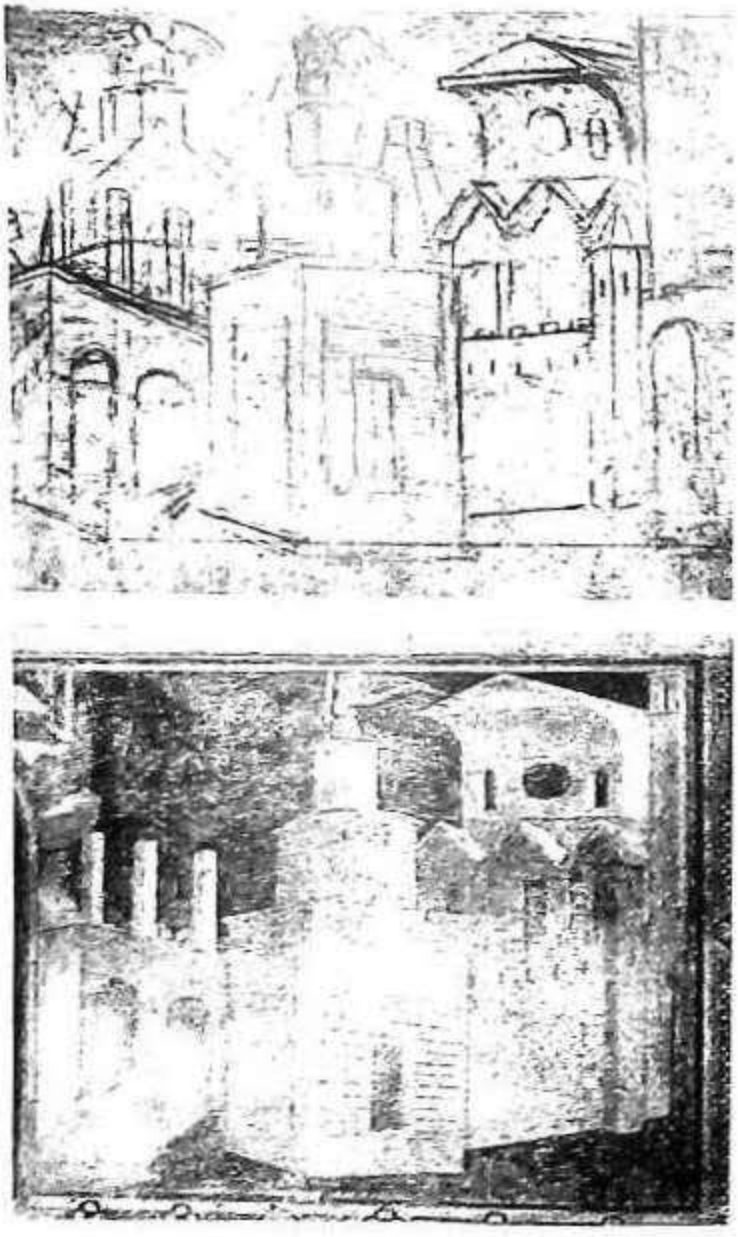


Figura 2. Ambrogio Lorenzetti, Montesiepi (Siena), oratorio de San Galgano, escenas de la Virgen, vista de Roma, sinopia y fresco, 1334-1340, detalle.

[38] E. Borsook, *Gli affreschi di Montesiepi*, Florencia, s. f.

El traslado de la composición experimentada sobre la capa que hay que pintar tiene un carácter ejecutivo y depende de las costumbres, las circunstancias y la disponibilidad de herramientas y personas. Los recursos eran varios y podían ser compuestos, interactivos y progresivos para evitar la cancelación completa de la sinopia y la anulación de las referencias compositivas. Cualquier generalización sería de nuevo arbitraria, pero, para subrayar la continuidad entre las capas, podemos recordar que Cennino Cennini recomendaba «batir las capas en el orden y medida que has seguido antes con el enlucido de debajo»[39]. De la sinopia a la pintura, la composición no se reinventaba ni se calcaba, sino que, más pragmáticamente, se trasladaba mediante adiciones circunscritas y sucesivas, utilizando cualquier tipo de recurso de transposición útil para recomponer la imagen dentro de las referencias dadas. Entre éstas se encuentran también los *antiboli*: plantillas «en un soporte de papel, transparente y opaco, en las que están trazadas las líneas esenciales de una imagen»[40].

Tanto en las fases no estrictamente proyectuales e inventivas como en el momento de extender los colores, varias personas trabajaban «in summitate machine ad picturam ecclesiae erectae»[41]. Por el libro de cuentas de Matteo Giovannetti de 1347 sabemos que en la decoración de la Sala del Consistorio del Palacio de los Papas de Aviñón participó un total de 26 personas, y un número comparable había alcanzado, en sus distintas fases, el taller para el mosaico absidal de la catedral de Pisa (fig. 3)[42]. En ambos casos,

Figura 3. Maestro Francesco, Cimabue y Vincino da Pistoia, Pisa, catedral de Santa Maria Assunta, bóveda del ábside, Cristo en majestad entre la Virgen y san Juan evangelista, mosaico, 1300-1321.

[39] C. Cennini, *Il libro dell'arte*, edición de F. Brunello, Vicenza, 1982, cap. LXVII, p. 76 [ed. cast.: *El Libro del Arte*, Madrid, Akal, 1988].

[40] M. Nimmo y C. Olivetti, «Sulle tecniche di trasposizione dell'immagine in epoca medievale», *Rivista dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'arte*, serie III, VIII-IX (1985-1986), pp. 399-411, en particular 406.

[41] «Annales Corbeienses», en O. Lehmann-Brockhaus, *Schriftquellen*, cit., n.° 261, p. 59.

[42] H. Denifle, «Ein Quaternus rationum des Malers Matteo Giovannetti von Viterbo in Avignon», *Archiv für Literatur und Kirchengeschichte des Mittelalters* IV (1888), pp. 602-630, y G. Trenta, *I musaici del Duomo di Pisa e i loro autori*, Florencia, 1896.

la disparidad de retribución diaria y los diferentes apelativos (*operarius, pictor, magister*), que correspondían a profesiones distintas, nos ilustran sobre la organización jerárquica, dirigida a obtener buenos resultados y a acelerar los tiempos de ejecución, algo necesario para la realización de un buen fresco debido también a sus específicas exigencias técnicas[43].

Los comitentes

Si el número de colaboradores empleados y el desarrollo del trabajo dependían de las circunstancias, es indudable que en su determinación desempeñan un papel primordial las disponibilidades y las expectativas de aquellos a los que en general, también por convención, llamamos comitentes.

Pero aún antes éstos tenían facultades y un papel importante para crear ocasiones formales y orientar así la geografía artística. Benito Biscop, por ejemplo, llevó a Wearmouth desde Roma «picturas imaginum sanctarum quas ad ornandum ecclesiam beati Petri apostoli» («modelos de las sagradas imágenes que adornan la iglesia del beato Pedro apóstol»)[44]. Parece que la iniciativa no tuvo para la pintura unas consecuencias comparables a las que tuvieron los códices miniados que llegaron a la isla, pero el episodio resulta representativo de la facultad del comitente para hacer comulgar realidades culturales distintas, mucho más incisiva para la articulación del panorama cultural cuando los que se mueven no son sólo los modelos sino también los artistas. Siglos después, hacia 1160, Enrique II Plantagenet, rey de Inglaterra y duque de Normandía, construyó, por ejemplo, una residencia de caza en Quevilly, Rouen, y una bóveda del coro de la capilla conserva frescos con escenas de la infancia de Cristo, entrelazos fitomorfos y decoraciones florales morfológica y estilísticamente tan afines a la miniatura inglesa que no serían imaginables sin presuponer la presencia en Francia de pintores ingleses, por esa ocasión y en esa coyuntura geopolítica[45].

En el caso específico de las opciones artísticas la voluntad de los comitentes nunca fue orgánicamente tan fuerte, consciente e influyente como en época carolingia. Por su carácter elitario el patrocinio imperial favoreció entre las técnicas pictóricas la miniatura, pero la referencia a lo «antiguo» no dejó de influir también en la producción monumental. Las fuentes son más elocuentes que los restos en cuanto a los temas representados (cfr. infra) o el empleo del mosaico como técnica de prestigio, caracteres que denotan que esta recuperación estaba dirigida y destinada a un marco político y programático más general[46].

---

[43] Sobre estas exigencias cfr., por ejemplo, B. Zanardi, *Il cantiere di Giotto. Le storie di san Francesco ad Assisi*, introducción de F. Zeri, notas histórico-iconográficas de C. Frugoni, Milán, 1996.

[44] Beda el Venerable, «Vita sanctorum abbatum monasterii in Wiramutha et Girvum», en J.-P. Migne (ed.), *Patrologiae cursus completus. Series Latina*, cit., XCIV, cols. 711-730, en particular 717-718.

[45] A este respecto, cfr. D. Jalabert, «Fleures peintes à la voûte de la chapelle du Petit-Quevilly (Seine-inférieure)», *Gazette de Beaux-Arts* XCVI (1954), pp. 5-26.

[46] Para la pintura carolingia y en general de la Alta Edad Media, A. Grabar y C. Nordenfalk, *Le Haut Moyen Âge du quatrième au onzième siècle*, Ginebra, 1957.

También en el reino de Asturias, donde la producción artística se debe prácticamente en su totalidad al patronazgo regio, la pintura monumental reviste una importancia esencial. El momento generativo de esa tradición fue la construcción, promovida por Alfonso II (791-842), del centro de poder de la nueva capital, Oviedo, levantado en torno a la catedral del Salvador. En la *traslatio* desde el antiguo reino de Toledo, Oviedo sustituiría dignamente a la vieja capital y la adopción de la cruz de memoria constantiniana como símbolo de la monarquía debía reforzar su imagen de baluarte de la cristiandad. En San Juan de los Prados, antes anexa al palacio extraurbano, aparece clara la doble referencia: la cruz en el eje del ábside es el único elemento figurativo, y el repertorio decorativo de recuerdo antiguo demuestra la continuidad con la tradición hispano-visigoda, que a su vez conserva muchos caracteres tardoantiguos[47].

Pero los últimos patrocinios que se recuerdan son «excepcionales», que no representan el empleo más extendido de la pintura mural antes de la época románica, es decir, la decoración de los monasterios, autónomos centros de producción a los que se dirigían también los reyes para conseguir a artistas. De este género de pintura, aunque esté bien documentado por las fuentes (sólo hay que recordar para el oeste de Francia los escritos de Gregorio de Tours y de Venancio Fortunato[48]), los restos conservados son cuantitativamente irrisorios pero muy significativos en algunos casos. En el monasterio de

Figura 4. Reichenau, iglesia de San Jorge (Oberzell), milagros de Cristo, resurrección de la hija de Jairo, pintura mural, finales del siglo X.

[47] H. Schlunck y M. Berenguer, *La pintura mural asturiana de los siglos IX y X*, Madrid, 1957, y, en particular, J. G. Bango Torviso, «L'"Ordo gotorum" et sa survivance dans l'Espagne du Haut Moyen Âge», *Revue de l'art* 70 (1985), pp. 9-20.

[48] Sobre estas fuentes y este argumento, véanse M. Vieillard-Troiekouroff, *Les monuments religieux de la Gaule d'Après les oeuvres de Grégoire de Tours*, París, 1976, y M. Reydellet, «Fortunat de Poitiers, témoin de l'activité artistique de son temps», en X. Barral i Altet (ed.), *Artistes, Artisans et production artistique au Moyen Âge. Colloque international* (Rennes, 2-6 de mayo de 1983), París, 1990, III, pp. 373-378.

San Vincenzo al Volturno la «cripta de Epifanio» y los hallazgos arqueológicos documentan la actividad pictórica de los ducados longobardos, en paralelo al norte de Italia[49]. Las pinturas de Oberzell ejemplifican en cambio la producción monumental de uno de los mayores *scriptoria* de época otoniana, la Reichenau, y en ellas se reconoce la influencia desde San Silvestre de Goldbach hasta San Miguel de Burgfelden y Chalières (fig. 4).

Escuelas regionales y relaciones transnacionales

En el siglo XI, una coyuntura extraordinaria parece que fue la llamada en la Fleury del abad Gauzlin de Nivardo desde Lombardía y de Oldorico desde Saint-Julien de Tours[50]. Si uno llevaba al otro lado de los Alpes la cultura figurativa del valle del Po, el otro provenía de la sede de uno de los grandes *scriptoria* carolingios y todavía en ese siglo centro de producción pictórica, en la región tal vez más floreciente e influyente de Europa junto con Lombardía[51]; de la decoración de Saint-Julien, renovada en el 1084, se conocen solamente algunas escenas veterotestamentarias, suficientes para hacernos reconocer el *foyer anticipateur* de la «escuela» del Oeste y la continuidad, por lo menos iconográfica, con la tradición carolingia[52].

También la región de Poitiers conoció para sus monumentos un parecido fervor artístico. De los restos pictóricos existen restos difusos, pero solamente la abadía de Saint-Savin se encuentra en un estado que representa bien su aspecto medieval. Su decoración, compuesta por los núcleos del pórtico, de la nave, de la cabecera y de la cripta, y que se puede fechar en torno al año 1100, está diversificada por programa y variaciones estilísticas. Parte de las historias bíblicas de la nave y las cristológicas de la cabecera parecen más arcaicas que la Leyenda de los santos Sabino y Cipriano de la cripta por el mayor hieratismo y monumentalidad; por otro lado son sobre todo las visiones apocalípticas del pórtico (fig. 5) las que están animadas por la vivacidad y el dinamismo de los gestos que, en unos cuerpos alargados de tradición otoniana, recuerdan a los frescos de Saint-Julien y la tradición de su *scriptorium*[53].

Aunque las diferencias son profundas, las pinturas de la región comprendida entre Limoges y el Loira, que tiene Poitiers como centro y comprende Tours y Angers, pue-

---

[49] Cfr. J. Mitchell, «The Crypt Reappraised», en R. Hodges (ed.), *San Vincenzo al Volturno*, vol. I: *The 1980-86 Excavations Part I*, Londres, 1993, pp. 75-114.

[50] Para la noticia, André de Fleury, «Vita Gauzlini abbatis», en J. von Schlosser, *Quellenbuch*, cit., pp. 182-189, 188 y 184, a este respecto véase también el epígrafe «Pintura» de este volumen.

[51] Cfr. a este respecto J. Wettstein, *La fresque romane. Italie-France-Espagne. Études comparatives*, París, 1971.

[52] La identificación del *groupe poitevin* se remonta a É. Mâle, «La peinture murale en France», en A. Michel (ed.), *Histoire de l'art*, tomo I: *Des déduts de l'art chrétien à la fin de la période romane*, París, 1905, pp. 756-781 y 758-768; sobre la hipotética derivación carolingia, véase C.-P. Duprat, «Enquête sur la peinture mural en France à l'époque romane», *Bulletin Monumental* CI (1943), pp. 161-223. En general y para un índice de las obras, cfr. P. Deschamps y M. Thibout, *La peinture murale en France. Le haut moyen âge et l'époque romane*, París, 1951, y O. Demus, *Romanische Wandmalerei*, Múnich, 1968, *passim*.

[53] Sobre los frescos de Tours y Saint-Savin véase también D. Bonger, «Die Fresken von Saint-Martin und von Saint-Julien in Tours und ihre Stellung in der romanischen Malerei des Loiregebietes», *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* XXX-XXXI (1977-1978), pp. 7-46, y R. Favreau (ed.), *Saint-Savin. L'abbaye et ses peintures murales*, Poitiers, 1999.

Figura 5. Saint-Savin-sur-Gartempe (Poitou-Charentes, Francia occidental), iglesia abacial de Saint-Savin, pórtico, escenas del Apocalipsis, tres ángeles y tres apóstoles, pintura mural, *ca.* 1100, detalle.

den identificar una «escuela regional», a la que pertenecen las pinturas de Saint-Jean-Baptiste en Château-Gontier, así como las de la sala capitular de La Trinité de Vendôme[54], de Saint-Gilles de Montoire, de San-Nicolas de Tavant y las de la cabecera de Saint-Aignan de Brinay. La escasez de restos sólo permite imaginar la pluralidad de los factores culturales confluyentes y, en cualquier caso, esta categoría histórica se debe conciliar con el tendencial carácter itinerante de los pintores, como apunta el hecho de que en la cabecera de Saint-Martin de Vicq se puedan reconocer componentes meridionales, que se pueden confrontar con los restos catalanes de Sant Joan de Boí.

Demostradas al menos para la miniatura, las relaciones con Limoges identifican otro de los centros de posibles intercambios a lo largo de la *via Podensis,* descrita por el poitevino Aymeric Picaud en la *Guía del peregrino,* y en varios de cuyos monumentos se podrían encontrar algunas morfologías franco-occidentales: sobre todo en la iglesia de Bagüés en Jaca y en el Panteón de los Reyes de San Isidoro de León[55].

[54] J. Taralon, «Les fresques romanes de Vendôme, I: Étude stylistique et technique», *Revue de l'art* 53 (1981), pp. 9-22, y H. Toubert, «Les fresques romanes de Vendôme, II:Étude iconographique», *ivi,* pp. 23-38.

[55] En general y para los frescos de Bagüés, cfr. J. Wettstein, *La fresque romane. La route de Saint-Jacques de Tours à Leon,* Ginebra, 1978; para los de León, véase también R. Walker, «The Wall Painting in the Panteón de los Reyes at León: A Cycle of Intercession», *Art Bulletin* LXXXII (2000), pp. 200-225 y referencias. El texto de Aymeric Picaud en J. Vielliard, *Le guide du pélerin de Saint-Jacques de Compostelle,* Mâcon, 1969.

Por importante que fuese el Camino como directriz de difusiones culturales, si el número de testimonios crece se observa también que éstos no fueron lineales ni unívocos. Más bien habrá que verlos como parte de un panorama policéntrico, una red en la que cada conjunción identifica una combinación de distintos factores, a través de unos procesos ramificados y mezclados con influencias externas.

Con un panorama semejante es difícil distinguir la combinación de influencias que en general sólo podemos suponer. Lo permiten las pinturas de Le Puy-en-Velay, fechadas en torno al año 1200. Irreducibles al concepto de «escuela regional» y desligadas de cualquier posible desarrollo orgánico de las formas, en las capillas del crucero y del pórtico, en la sala capitular y en la residencia del decano, manifiestan múltiples influencias bizantinas, recibidas en distintos momentos[56]. Las pinturas del mismo periodo de Haute-Loire confirman que estas contaminaciones no fueron ocasionales ni carentes de influencia: en el monasterio de Lavaudieu y en Sain-Julien de Brioude[57] se reconocen originales influencias de la Transfiguración y de la Virgen entronizada del pórtico de Le Puy; las capillas de Saint-Laurent de Auzon repiten el bizantinismo de la Crucifixión de la sala capitular podiense, que en Notre-Dame de Montmorillon-sur-Gartempe se encuentra todavía a finales de siglo combinado con productos franco-occidentales.

La pintura mural y otras técnicas

Las pinturas de Le Puy, Lavaudieu y Montmorillon forman parte a todos los efectos del llamado «Estilo 1200», específicamente identificado por las artes suntuarias. Los puntos en común con la pintura fueron muchos y se caracterizaban por las mismas morfologías recurrentes, como por ejemplo algunos intensos perfiles de las masas del Martirio de santa Catalina de Alejandría de Le Puy o en la homónima capilla de Notre-Dame de Montmorillon, que se encuentran en los paneles del altar de Klosterneuburg de Nicolás de Verdún.

Si también sigue esta tendencia estilística la cubierta de San Miguel de Hildesheim[58] y en Italia se pueden considerar tardías variaciones el comienzo de la decoración pictórica de San Francisco de Asís o el de los mosaicos del baptisterio de Florencia, los frescos de Sigena se identifican por la técnica (fig. 6). La decoración de la sala capitular, dañada durante la guerra civil, ilustraba historias cristológicas en las paredes y episodios del Antiguo Testamento sobre los cinco grandes arcos fajones, recorridos por las figuras de los progenitores de fisonomías reveladoras. La iconografía bíblica y el bizantinismo de fondo nos remiten a los ciclos del Génesis sicilianos, entonces en su momen-

---

[56] Cfr. A. Courtillé, «Influences byzantines dans quelques décors peint de la France romane», *Hortus artium medievalium* IV (1998), pp. 85-97; sobre Le Puy, cfr. X. Barral i Altet, *La Cathédrale du Puy-en Velay*, Milán, 2000, pp. 276-297.

[57] F. Enaud, «Les peintures murales de Saint-Julien de Brioude», en *Les monuments historiques de la France*, 1958, pp. 178-187.

[58] J. Sommer, *Das Deckenbild der Michaeliskirche zu Hildesheim*, Hildesheim, 1966.

Figura 6. Sigena (Aragón), monasterio de Santa María, sala capitular, episodios del Antiguo Testamento, la creación de Adán, pintura mural, *ca* 1190-1200, detalle.

to de máxima influencia; en cambio la composición y los motivos decorativos revelan una clara raíz inglesa pues insulares debieron de ser los pintores, entre los que Otto Pächt reconoce al autor del «folio Morgan» de la Biblia de Winchester[59].

La polivalencia de los artistas, ampliamente confirmada por las fuentes[60], es solamente uno de los aspectos de la relación entre pintura monumental y otras artes. Entre los intercambios formales el más inmediato sin duda es la transposición en pintura de otras peculiaridades técnico-ejecutivas o estilístico-morfológicas, por ejemplo en la imitación de las teselas de los mosaicos, como se observa en León, en Quevilly y en la Crucifixión de Le Puy. Sin embargo, son más relevantes los fenómenos de adopción de temas y morfologías alógenas. En los mosaicos absidales romanos, el variopinto menisco cenital recuerda las primitivas decoraciones textiles de las *camerae fulgentes,* y la elección de tipologías divinas se revelará en sucesivas ocasiones atenta a los iconos ciudadanos más venerados.

Los préstamos y adaptaciones compositivos son frecuentes en las bóvedas, desvinculadas de sólidas tradiciones iconográficas. La casuística más amplia pertenece a la reflexión sobre las mismas de los modelos ornamentales de los suelos, pero la conforma-

[59] O. Pächt, «A cycle of English Frescoes in Spain», *Burlington Magazine* CIII (1961), pp. 166-175, y W. Oakeshott, *Sigena. Romanesque Paintings in Spain and the Winchester Bible Artists,* Londres, 1972. Para la pintura monumental en general, O. Demus, «European Wall Painting around 1200», en AA. VV., *The Year 1200: A Symposium (1970),* Nueva York, 1975, pp. 95-118.

[60] Se recogen varias hipótesis en O. Demus, *Romanische Wandmalerei,* cit., p. 36. Para las fuentes, véase el epígrafe «Pintura» en este volumen.

ción en principio rectangular del campo figurativo también favoreció la transposición de esquemas distributivos y morfologías de clara derivación orfebre. La cruz engastada, que en la cripta de la catedral de Auxerre reparte el campo figurativo y organiza el hápax iconográfico del Cristo apocalíptico a caballo, por ejemplo traiciona el modelo de un engaste.

Un discurso aparte merecen las relaciones de interacción entre pintura monumental y tejidos, a menudo integrados en el organismo parietal, y la identificación de los paños colgados como ornamento mural es tal que su simulación representa una de las constantes de toda la Edad Media figurativa. Junto a los tan difundidos cortinajes de los zócalos, los tejidos fingidos podían servir para organizar la narración figurativa, como en la iglesia de los dominicos de Costanza, y también estaba muy extendida la representación de colgaduras con círculos trenzados con animales heráldicos inscritos, desde la cripta de la catedral de Chartres hasta la de Clermont-Ferrand o el Palacio de los Canónigos de Le Puy. En cambio, cuando se trataba de disponer un tejido real, la pintura mural tendía a concentrarse en las zonas superiores que la *draperie* dejaría libres, así como suele ocurrir con los ornamentos profanos, para los cuales los inventarios y la documentación contable cuantifican la importancia de los textiles para los ornamentos de los últimos siglos de la Edad Media[61]. Paralelamente se difundiría, sobre todo en el norte de Europa, la producción de tapices.

Arte civil: otras persistencias y variedades de uso

La contracción del espacio disponible para la pintura mural en los interiores no eclesiásticos se ha de leer en los resultados, en paralelo a la que en iglesias se llevó a cabo a favor de las vidrieras. Las dos tradiciones –que sólo con algunas aproximaciones que ayuden a ilustrarlas se pueden individuar y articular– recorrieron toda la Edad Media, aunque la pintura de argumento laico no haya conocido la difusión y la continuidad iconográficas de la decoración eclesiástica, así como no reflejó su geografía productiva, sus dinámicas culturales ni los periodos cronológicos.

Al cotejar las fuentes y los restos, se llega a la conclusión de que también hunde sus raíces en la Antigüedad, pero, por lo menos en Occidente, no se puede encontrar una continuidad explícita, ni tampoco estuvo animada por recurrencias temáticas o compositivas. Esto no ocurrió ni siquiera en las sedes oficiales del poder, que durante mucho tiempo catalizaron la producción profana, marcando su geografía en una amplia red

---

[61] Cfr., por ejemplo, el más antiguo inventario papal en É. Molinier (ed.), *Inventaire du Trésor du Saint-Siège sous Boniface VIII (1295)*, París, 1988; en cambio, sobre los gastos para las adquisiciones, R. Delort, «Notes sur les achats de draps et d'étoffes effectués par la Chambre Apostolique des papes d'Avignon (1316-1417)», *Mélanges d'archéologie et d'histoire* LXXIV (1962), pp. 215-288. Acerca de las relaciones con la pintura, por ejemplo, cfr. P. Deschamps, «Les fresques des cryptes des cathedrales de Chartres et de Clermont et l'imitation des tissus dans les peintures murales», *Monuments et memoires de la Fondation E. Piot* XLVIII (1956), pp. 91-106, y O. Pächt, «Die Gotik in der Zeit um 1400 als gesamteuropäische Kunstsprache», en *Europäische Kunst um 1400*, catálogo de la exposición (Viena, 7 de mayo-31 de julio de 1962), Viena, 1962, pp. 52-65 y 57-58; J. Osborne, «Textiles and their painted imitations in early medieval Rome», *Papers of the British School at Rome* LX (1992), pp. 309-351, para los cortinajes.

interactiva. La magnificencia del palacio del Bósforo servirá de referencia en sucesivas ocasiones, pero la sola unidad fue la de los intentos, sintetizada por las palabras de Casiodoro, según el cual los salones palaciegos con su decoración son «oblectamenta potentiae, imperii decora facies, testimonium praeconiale regnorum» («deleite del poder, aspecto exterior del dominio, instrumento de propaganda de los gobiernos absolutos»)[62]. Si el palacio de Teodorico, donde Casiodoro vivió, tenía una imagen del soberano compuesta de teselas, el empleo de los mosaicos, a su vez de imitación constantinopolitana, está documentado también en la residencia papal lateranense, por lo menos a partir de los tiempos de Zacarías[63]. En cambio, del palacio ovetense de Alfonso II no se olvida de decir que estaba decorado por *diversis picturiis*[64]. Sus probables morfologías de ascendencia antigua dejaban el puesto a la ostentada referencia al «clasicismo» en los centros carolingios, donde la pintura de interiores no eclesiásticos conoció un fecundo periodo. Sólo quedan los restos de Lorsch, pero no tenemos más que pensar en los *carmina* de Teodulfo de Orleans (del *De VII liberalibus artibus in quadam pictura depictis* al *Alia pictura, in qua erat imago terrae in modum orbis comprehensa*), o en la descripción que Ermoldo Nigelo nos ofrece del palacio de Ingelheim para apreciar su refinada ejecución *(polita manu)* y la variedad de temas, de los milagros *(Inclita gesta Dei)* a los hombres ilustres *(series memoranda virorum)*[65].

Pocos años antes, León III (795-816) había construido las nuevas salas de representación del Palacio Lateranense. En la sala triconque la bóveda de cascarón estaba ocupada por la *Missio apostolorum* con Cristo bendiciendo en el centro del colegio apostólico y, en las dos enjutas, Silvestre con Constantino y León con Carlomagno a los pies de san Pedro: el significado formal juntando a las dos parejas tiene un claro valor programático, en la convicción de que se estaban reviviendo las condiciones de la Iglesia de los orígenes[66]. El palacio de Letrán fue, además, ejemplo de continuidad del uso de la decoración «política» de interiores. En el siglo XII, Calixto II decoró la *camera pro segretus consiliis* con las famosas pinturas que representan el triunfo de los legítimos sucesores de Pedro sobre los antipapas. Igualmente famosa fue la posterior Coronación de Lotario, en una de las *camerae* de Inocencio II, que, al representar al emperador en el momento de jurar fidelidad a los romanos para someterse a la *commendatio,* estuvo involucrada en el enfrentamiento entre Federico I Barbarroja y Adriano IV, asumiendo un valor emblemático de la fuerza laica de las imágenes[67].

---

[62] Casiodoro, «Variarum libri XII», libro VII, § 5, en Å. J. Fridh (ed.), *Corpus Christianorum. Series Latina,* XCVI, Turnhout, 1973, p. 264.

[63] L. Duchesne (ed.), *Liber pontificalis,* París, 1886, I, p. 432.

[64] J. Gil Fernández y J. L. Moralejo, *Crónicas asturianas,* Oviedo, 1995, p. 174.

[65] J. von Schlosser, *Quellenbuch,* cit.

[66] H. Belting, «Die beiden Palastaulen Leos III. im Lateran und die Entstehung einer päpstlichen Programmkunst», *Frühmittelalterliche Studien* XII (1978), pp. 55-83. En general sobre la pintura en Roma en la Edad Media, cfr. G. Matthiae, *Pittura romana del medioevo,* vol. I: *Secoli IV-X,* actualización científica y bibliografía de M. Andaloro, Roma, 1987.

[67] A este respecto, cfr. G. B. Ladner, «I mosaici e gli affreschi ecclesiastico-politici nell'antico palazzo lateranense» (1935), en *id., Images and Ideas in the Middle Ages. Selected Studies in History and Art,* Roma, 1983, pp. 347-366, en particular 356-359.

Para las construcciones no eclesiásticas el siglo XII fue también el siglo de la superación de los asentamientos de derivación tardoantigua en edificios comunicados, a favor de unas fábricas unitarias más compactas y mejor defendibles, que en Roma se difundieron también como anexos de las iglesias más importantes. Su multiplicación aumentó y diversificó las específicas ocasiones formales, pero sólo con el siglo XIII los restos de pintura de tema profano se hacen más numerosos y con una mirada general se puede apreciar que su escasez no se debe a la falta de uso sino que es fruto de las lagunas de lo que se ha conservado. La pintura profana estaba muy extendida (y cualquier clasificación es complicada): sólo hay que recordar algunos ejemplos, de la decoración del Palacio Público de San Gimignano[68] a los temas angevinos de la «Tour Ferrande» de Pernes-les-Fontaines[69], de los frescos del palacio junto a los Santos Cuatro Coronados de Roma[70] a los del palacio abacial de San Zenón de Verona o al de Casa Finco en Bassano del Grappa[71].

Sin embargo, son extraordinariamente numerosas las informaciones que se conservan sobre Inglaterra, por los numerosos palacios y castillos de Enrique III, decorados con una vasta gama de temas profanos, en algunos casos documentados por primera vez y de seguro porvenir: como las empresas históricas de las salas de Clarendon Palace o el King's Hall del castillo de Winchester, que contenía un mapa del mundo y la rueda de la Fortuna. El palacio de Westminster, tal vez el más importante, tenía su elemento principal en la *camera depicta*, decorada con historias de la corona y con el triunfo de las Virtudes[72].

En el siglo XIV dentro del general incremento de la pintura mural la íntima contradicción entre pintura de decoración laica y residencial y pintura de contenidos y con valor político se fue diversificando en géneros identificables, aunque no distintos. Contemporáneamente a la difusión de la pintura decorativa, esa «política» conoció un fuerte incremento, en la multiplicidad de los argumentos y en la variedad de usos, en la fuerza propagandística con la que supo interpretar los temas fundamentales de esa civilización.

Sin embargo, el nuevo siglo no ofreció unas soluciones de continuidad para la decoración de las sedes de los poderes tradicionales. En su especificidad, el nuevo palacio

---

[68] C. J. Campbell, *The Game of Courting and the Art of the Commune of San Gimignano. 1290-1320*, Princeton, 1997.

[69] G. Curzi, «Il Papa, il Re, il Vassallo: la decorazione della Tour Ferrande a Pernes Les Fontaines», en T. Calvano (ed.), *Cavallini/Giotto. Roma/Assisi. Proposte e aggiornamenti. Convegno in ricordo di Carla Guglielmi* (Roma, 10-11 de octubre de 2001), Roma, 2002, pp. 21-32.

[70] A. Draghi, «Il ciclo di affreschi rinvenuto nel convento dei Santi Quattro Coronati a Roma: un capitolo inedito della pittura del Duecento», *Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte* LIV (1999), pp. 115-166.

[71] Para estos últimos, cfr. M. E. Avagnina, ficha V.2.5: «Omaggio dei popoli d'Oriente all'imperatore» y ficha V.2.6 «Scene di vita cortese», en C. Bertelli *et al.* (eds.), *Ezzelini. Signori della Marca nel cuore dell'Impero di Federico II*, catálogo de la exposición (Bassano del Grappa, 15 de septiembre de 2001-6 de enero de 2002), Milán, 2001, pp. 181-183, y referencias.

[72] P. Binski, *The Painted Chamber at Westminster*, Londres, 1986. En general, cfr. T. Borenius, «The Cycle of Images in the Palaces and Castles of Henry III», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* VI (1943), pp. 40-50, y D. Park, «Wall Painting», en J. Alexander *et al.* (eds.), *The Age of Chivalry. Art in Plantagenet England. 1200-1400*, catálogo de la exposición (Londres, 6 de noviembre de 1987-6 de marzo de 1988), Londres, 1987, pp. 125-130.

del papa en Aviñón es una prueba de ello, y también un emblema de la posible coexistencia entre las pinturas de tema profano de uso privado y las de uso público: si la decoración de la Cámara del Guardarropa tiene un principal carácter residencial, la capilla de San Marcial declara su valor político en la construcción de una tradición apostólica comparable a Roma. Aún más significantes eran las pinturas de la Sala del Consistorio y de la Gran Audiencia: en la destinada a las reuniones del colegio cardenalicio destacaba una Majestad divina rodeada de santos y santas, en la otra el Juicio Universal representaba metafóricamente el tribunal eclesiástico que allí se reunía[73].

Matteo da Viterbo, quien las pintó o fue su responsable, se había formado en Siena, uno de los centros de la pintura profana del siglo XIV. El Giovannetti dejó la ciudad probablemente cuando Ambrogio ya había pintado las alegorías de la Sala de los Nueve (1338-1339) y antes de que realizase en 1345 «el mapamundi, que está en el palacio de los Señores en Siena»; en la misma sala en la que Simone Martini había pintado la Majestad, el «Guidoriccio» y los otros castillos que le atribuyen los documentos[74]. Tanto la representación alegórica del poder y su ejercicio como la de los castillos sometidos no fueron una peculiaridad sienesa, sino que probablemente tuvieron modelos florentinos, en concreto del «Comune rubato» de Giotto, en el Palacio del Podestá. Sin embargo sólo en el contexto sienés se puede apreciar todavía el significado de estas decoraciones pintadas. Al poner al lado de la Majestad la vista de Roma en la capilla, los presuntos orígenes históricos de la *Civitas Virginis* se situaban en correspondencia con su referencia religiosa; las alegorías de Lorenzetti figuraban los principios de la vida civil, desde la preeminencia de la justicia legal hasta la sabiduría que, según la doctrina aristotélica, la inspiraba y garantizaba el logro del bien común; la representación iconográfica de los castillos sometidos magnificaba su potencia. Además, a los ojos del público estas pinturas adquirían un valor significativo y propagandístico que iba más allá de lo específico de los temas. La célebre copia de la Majestad que ya en 1317 Lippo pintara en la mayor sala del Palacio Público de San Gimignano es la prueba de ello, así como lo son los reflejos en los frescos de «Casa Corboli» en Asciano o del Palacio Comunal de Lucignano[75].

Aún mejor testimonio de su incidencia pública es un documento florentino de 1329. El 20 de junio, los priores de las *artes* y el *gonfaloniere* de justicia del *comune* de Florencia prohíben

---

[73] Sobre el palacio aviñones, cfr. E. Castelnuovo, *Un pittore italiano alla corte di Avignone. Matteo Giovannetti e la pittura in Provenza nel secolo XIV*, Turín, 1991.

[74] N. Rubinstein, «Political Ideas in Sienese Art: the Frescoes by Ambrogio Lorenzetti and Taddeo di Bartolo in the Palazzo Pubblico», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XXI (1958), pp. 179-207; M. M. Donato, «La "bellissima inventiva": immagini e idee nella Sala della Pace», en E. Castelnuovo (ed.), *Ambrogio Lorenzetti. Il Buon Governo*, Milán, 1995, pp. 23-41; *id.*, «"Cose morali, e anche appartenenti secondo è luoghi": per lo studio della pittura politica nel tardo medioevo toscano», en P. Cammarosano (ed.), *Le forme della propaganda politica nel Due e nel Trecento*, Actas del Congreso Internacional (Trieste, 2-5 de marzo de 1993), Roma, 1994, pp. 491-517.

[75] A este respecto, cfr. *id.*, «Testi, contesti, immagini politiche nel tardo Medioevo: esempi toscani. In margine ad una discussione sul "Buon Governo"», *Annali dell'Istituto storico italo-germanico in Trento* XIX (1993), pp. 305-355, 312-315 y referencias.

> [...] en el palacio, casa o alojamiento en el que se resida a nombre del Comune, cualquier pintura o escultura de la propia efigie y de las armas *[in palatio, domo seu hospitio in quo residetur pro Comuni aliquam picturam seu sculpturam alicuius ymaginis vel armorum]*[76].

La relevancia cívica de esos edificios no podía usarse para el beneficio privado, pero la autoridad no renunciaba a ella, utilizándola, por ejemplo, como instrumento jurídico mediante la «pintura infamante». En las mismas ciudades, en las que la pintura glorificaba y hacía propaganda del Buen Gobierno, gracias al cual la Justicia era precisamente la primera de las virtudes, símbolo del equilibrio y de la medida que separa el poder de la tiranía (en las alegorías sienesas el «mal gobierno» se identifica precisamente con la tiranía), la exposición de los reyes a la execración pública equivalía a una condena que desposeía a la persona de derechos efectivos y además cualificaba el uso de la pintura en semejantes contextos[77].

«Est autem naturale homini ut per sensibilia ad intellegibilia veniat»

La *Crónica* del Anónimo Romano nos informa de que a la «pintura infamante» recurrió también Cola di Rienzo, muy hábil a la hora de aprovechar las potencialidades públicas de la técnica también en otras ocasiones. Por ejemplo, antes de ser proclamado tribuno en 1347, hizo pintar en el Palacio del Senado una *alegoría de la siguiente forma*:

> Estaba pintado un grandísimo mar, las olas terribles, muy agitado. En medio de este mar había una nave poco menos que hundida, sin timón, sin vela. En esta nave [...] estaba una mujer viuda vestida de negro [...]; los cabellos desordenados, como si quisiera llorar [...]. La inscripción decía: «Ésta es Roma» [...]. En una islita estaba una mujer sentada avergonzada, y decía la leyenda: «Ésta es Italia» [...]. En la otra isla [...] estaban las cuatro virtudes cardinales [...]. En la parte derecha había [...] una mujer arrodillada [...] Su nombre era Fe Cristiana [...]. En el lado derecho de la parte superior había cuatro órdenes de distintos animales [símbolos de las clases sociales de la ciudad] con alas, y tenían cuernos en la boca, y soplaban como si fueran vientos que provocan tempestades [...]. En la parte superior [...] estaba la majestad divina [...]. Cuando la gente vio esta alegoría de tal figura, cada persona se maravillaba[78].

El naufragio tenía a la vez un claro valor simbólico, en contraposición con la *Navicella* de Giotto en el atrio de San Pedro, y metafórico para el programa político del tribuno.

Entre las obras conservadas se reconocen unas calidades compositivas parecidas en el santo Tomás entronizado que domina la alegoría de las ciencias sacras y profanas y en el Triunfo de la Iglesia militante (coronada por una «copia» de la *Navicella* de Giot-

---

[76] Transcrito en M. Seidel, «"Castrum pingatur in palatio". I. Ricerche storiche e iconografiche sui castelli dipinti nel Palazzo Pubblico di Siena», *Prospettiva* 28 (1982), pp. 17-41, en particular p. 41.

[77] A este respecto cfr. G. Ortalli, *«... pingatur in palatio...». La pittura infamante nei secoli XIII-XVI*, Roma, 1979.

[78] Anónimo Romano, *Cronica*, edición de G. Porta, Milán, 1981, pp. 106 y 142.

to), pintadas por Andrea di Bonaiuto en la «Capilla de los Españoles» de Santa Maria Novella en Florencia[79].

Se han dado varias interpretaciones de la potenciación y diversificación de las cualidades comunicativas de la pintura italiana bajomedieval y entre los presupuestos se ha indicado también el descubrimiento del arte de la memoria a finales del siglo anterior. La crucial conexión entre memoria e imágenes hallaba su más célebre e influyente fundamento teórico precisamente en la *Summa Theologica* de Tomás de Aquino:

> Es propio de lo humano que llegue a los intelligibilia por los sensibilia *[Est autem naturale homini ut per sensibilia ad intellegibilia veniat]*: puesto que nuestro conocer empieza por los sentidos[80].

El reconocimiento de la importancia de los *sensibilia* justificaba el uso de las imágenes para la memoria artificial y en su práctica son frecuentes las interferencias con las artes figurativas. La descripción de la alegoría capitolina puede ejemplificar también la asociación de conceptos con figuras, según el «método tomista de base» para la memoria: «Serie de imágenes, con inscripciones encima, memorizadas en el orden de un argumento articulado con cuidado»[81].

Pero las relaciones de la pintura con el arte de la memoria son, por lo menos a finales de la Edad Media, ocasionales y rara vez generativas, tanto que por sí solas no explican las transformaciones de la pintura[82]. Aun así, el fundamento tomista de la memoria artificial tendrá unos efectos decisivos también para la «teoría del arte». Frente a las cualidades de las imágenes y las de las *Litterae laicorum*, el recurso a los *sensibilia* confiere por inducción a sus imágenes la posibilidad de ser por sí mismas portadoras de un mensaje y contempla también la facultad de representarlos. Esta facultad, recuperada por santo Tomás en su comentario al aristótelico «ars imitatur naturam», no era ni absoluta ni nueva. Ya en los *Libri Carolini* se había observado que la pintura podía recordar también hechos históricos, y en los siglos intermedios esta posibilidad siguió manifestándose; sólo hay que recordar la Coronación de Lotario en Letrán.

Las novedades de la sentencia tomista se concentran en cambio en el reconocimiento de las imágenes como medio para el conocimiento.

> Eius autem quod ars imitatur naturam, ratio est: quia principium operationis artificialis cognitio est; omnis autem nostra cognitio est per sensus a rebus sensibilius et naturali-

---

[79] En general sobre la capacidad de la pintura del siglo XIV de representar ideas, cfr. H. Belting, «Das Bild als Text. Wandmalerei und Literatur im Zeitalter Dantes», en *id. et al.* (eds.), *Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit. Die Argumentation der Bilder*, Múnich, 1989, pp. 23-46 y referencias; sobre el ciclo de Santa Maria Novella, cfr. J. Gardner, «Andrea di Bonaiuto and the chapterhouse frescoes in Santa Maria Novella», *Art History* II (1979), pp. 107-138.

[80] Santo Tomás de Aquino, *Summa Theologiae*, parte I, cuestión I, artículo 9, Roma, 1962, p. 9 [ed. cast.: *Suma de Teología*, Madrid, BAC, 1997].

[81] F. A. Yates, *The Art of Memory*, Londres, 1966 [ed. cast.: *El arte de la memoria*, Madrid, Siruela, 2005], y también M. J. Carruthers, *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge, 1990.

[82] Sin embargo cfr., por ejemplo, J.-P. Antoine, «L'arte della memoria e la trasformazione dello spazio pittorico in Italia nel Duecento e Trecento», en L. Bolzoni *et al.* (eds.), *La cultura della memoria*, Actas del Congreso (Florencia, 1989), Bolonia, 1992, pp. 99-115.

> bus accepta; unde ad similitudinem rerum naturalium in artificialibus operamur. Ideo autem res naturales imitabiles sunt per artem, quia ab aliquo principio intellectivo tota natura ordinatur ad finem suum, ut sic opus naturae videatur esse opus intelligentiae, dum per determinata media ad certos fines procedit; quod etiam in operando ars imitatur[83].

Si los *sensibilia* son el medio para comprender los *intelligibilia*, las imágenes a su vez ya no son unas señales sino que ellas mismas llevan y forman los significados, con la consiguiente valorización de sus características intrínsecas. Antes el pintor era instrumento para la elaboración de un programa establecido y su obra no repercutía sobre la calidad del resultado: ahora el proceso pictórico se vuelve significante como momento de la construcción de significados, de lo que deriva también la conciencia de las distintas posibilidades expresivas del arte y la apreciación/autoconciencia de los artistas. Esto conlleva la necesidad de la organización y reglas racionales (de nuevo según los dictados tomistas para el arte de la memoria), así como la de una firme conciencia de empleo de frente a la multiplicación de las posibles aplicaciones.

Giotto fue identificado entre los artistas como encarnación y motor de este cambio de dirección. Sin duda su producción mejor que la de cualquier otro contemporáneo demuestra la coherente promoción y revela su modus operandi, necesario para la traducción pictórica de la teoría de la imagen. En la inédita fortuna inmediata, entre las cualidades del hombre y de la pintura la más elogiada fue el *ingenium*: no tanto una virtud o un talento como una disposición mental, un modo de pensar y obrar. Para Boccaccio:

> [...] secondo che ne bastano le forse dello 'ngegno, c'ingegnamo nelle cose, le quali il naturale esempio ricevono, fare ogni cosa simile alla natura, intendendo, per questo, che esse abbiano quegli medesimi effetti che hanno le cose prodotte dalla natura, e se non quegli almeno, in quanto si può[84].

El *ingenium* identifica ese alcance cognoscitivo que antes las *picturae* no tenían y del que de ahora en adelante ya no podrán estar aisladas.

La pintura mural es el lugar privilegiado de experimentación y la rápida consolidación de esta nueva disposición mental se refleja, y a la vez explica, las múltiples y variadas novedades que se condensan en el siglo XIV. Ya hemos hablado de los aspectos técnico-organizativos, pero la consecuencia primordial se encuentra en la relación con la arquitectura, en su dimensión de reorganización espacial. Superados los límites de la transposición variada del *exemplum*, la composición deberá organizarse y ordenarse según los criterios y las reglas de lo que en sentido propio podríamos llamar el lenguaje figurativo y ello tendrá unas importantes y decisivas consecuencias, sobre todo en la relación entre arquitectura y pintura: su nuevo estado le permitía a la pintura no sólo

---

[83] Santo Tomás de Aquino, *In octo libros de physico auditu sive physicorum aristotelis commentaria*, libro II, lectura IV, § 346, edición de P. Fra. Angeli *et al.*, Nápoles, 1953, p. 84.

[84] G. Boccaccio, «Comento alla Divina Commedia e gli altri scritti intorno a Dante», en *id.*, *Opere volgari*, edición de D. Guerri, Bari, 1918, III, p. 82; para la fortuna cfr. E. Falaschi, «Giotto: the Literary Legend», *Italian Studies* XXVII (1972), pp. 1-27.

decorar las superficies –disimulando o exaltando el envoltorio arquitectónico– sino también poner en discusión, rearticulándolos ópticamente, los volúmenes mediante sus reglas y por su valor. No por casualidad se reconoce en esta nueva organización e interpretación espaciales la mayor originalidad de Giotto.

El Trecento italiano

En el siglo XIV italiano, la difusión de la pintura mural no se limitó al arte profano, sino que se generalizó, en contraposición, con la contracción de su uso al norte de los Alpes.

Una novedad relevante estuvo constituida por las órdenes mendicantes que, desarrolladas a partir de las nuevas exigencias del siglo anterior, alimentaron directamente su uso. Proporcionaron el material para nuevos temas e iconografías; fundaron nuevas iglesias que catalizaron el fenómeno, típico del siglo XIV, de la multiplicación de las capillas privadas.

Aunque las cofradías y los gremios tuvieron un importante papel, el patronazgo familiar fue el más difundido y variado, y no se limitó a las capillas de las iglesias; pensemos, por ejemplo, en los oratorios lombardos de Solaro, de Mocchirolo o di Lentate (los dos últimos con la familia Porro emblemáticamente representada mientras venera a la Virgen y a san Esteban)[85]. Sin embargo, precisamente en las fundaciones mendicantes el fenómeno estuvo muy extendido y originó unas excelencias cualitativas absolutas. En Roma, la «iglesia comunal» de Santa Maria in Aracoeli atrajo el patronazgo de las más importantes familias senatoriales, de los Savelli a los Annibaldi y a los Colonna[86]; en Florencia, ciudad comercial y burguesa, por muy diferentes que fueran los factores de jerarquización social, fue de nuevo la iglesia franciscana a absorber las empresas más ilustres, tanto que las capillas allí pintadas son el mayor escenario de la pintura ciudadana del siglo XIV y de su corriente dominante derivada de Giotto[87].

Después de la reorganización del papel de Roma por el traslado de la Curia y antes de la plena consolidación de las cortes del norte de Italia, Toscana fue el corazón propulsor de la nueva pintura y la biografía de Giotto demuestra por sí sola la capacidad de expansión y afianzamiento, la articulación de las relaciones culturales y la variedad de comitentes. Riccobaldo da Ferrara en la *Compilatio Chronologica* recuerda la «opera facta per eum in Ecclesiis Minorum Assisii, Arimini, Paduae», donde también «pinxit in Palatio Comitis» e «in Ecclesiae Arenae»[88]; pero «Zotus pictor eximius Florentinus»

---

[85] P. Toesca, *La pittura e la miniatura nella Lombardia. Dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento* [1912], Turín, 1966, pp. 112 y 119-123.

[86] A este respecto, cfr. S. Romano, «L'Aracoeli, il Campidoglio e le famiglie romane del Duecento», en P. Delogu (ed.), *Roma medievale: aggiornamenti*, Florencia, 1998, pp. 195-209; más en general, cfr. J. Gardner, «The Family Chapel: Artistic Patronage and Architectural Transformation in Italy Circa 1275-1325», en N. Bock *et al.* (eds.), *Art, Cérémonial et Liturgie au Moyen Âge*, Actas del Congreso del III Cycle Romand de Lettres (Lausana-Friburgo, 24-25 de marzo, 14-15 de abril, 12-13 de mayo de 2000), Roma 2002, pp. 545-564.

[87] Sobre las capillas de Santa Croce, cfr. U. Baldini *et al.* (eds.), *Il complesso monumentale di Santa Croce: la basilica, le cappelle, i chiostri, il museo*, Florencia, 1983.

[88] Riccobaldo da Ferrara, «Compilatio Chronologica», en L. A. Muratori (ed.), *RIS*, IX, Milán, 1726, cols. 193-261 y 255.

trabajó también en varias ocasiones para el cardenal Jacopo Stefaneschi y, según la tradición, pintó en el palacio papal de Porta Galliera de Bolonia; el rey Roberto lo llamó a Nápoles, donde fue declarado su *familiaris et fidelis* y pintó en Castelnuovo, en Santa Clara y tal vez en el Castel dell'Ovo; en Florencia había sido nombrado *magister et gubernator* de la Obra de Santa Reparata antes de que el *comune* lo enviase al servicio de Azzone Visconti, para el que realizó la perdida Gloria mundana[89].

Padua, por ejemplo, se convirtió a partir de la aportación de Giotto en una de las capitales de la producción pictórica italiana, alimentada por densos y diversificados intercambios culturales y favorecida por el impulso que a las artes, y en particular a la pintura al fresco, les dieron los Carrara, sus señores de 1337 a 1405. Además de Giotto, allí estuvieron Giuliano da Rimini y Nicoletto Semitecolo de Venecia, con el que mantuvo una estrecha relación el paduano Guariento; Jacopo Avanzi de Bolonia y Altichiero de Verona; de Brescia era un tal Ottaviano. El «palacio» estaba ricamente decorado con temas de inspiración antigua y cortesana y junto al de los Carrara se multiplicaron los patronazgos de los notables, principalmente por medio del patrocinio de capillas; aún más que en Roma y en Florencia, en Padua la iglesia de los Franciscanos tuvo un papel muy destacado, y contó con obras maestras como la capilla de Santiago, pintada por Jacopo Avanzi y Altichiero entre 1376 y 1379 para Bonifacio dei Lupi, y el oratorio de San Jorge para Raimondino dei Lupi, terminado por Altichiero en 1384[90].

Pero Padua no es sólo el ejemplo de la consolidación de los nuevos centros productivos del siglo XIV, sino que también desempeñó un importante papel propulsor para todo el nordeste de Italia. La pintura mural de la región de Trento ofrece durante todo el siglo un rico muestrario de las influencias que hasta allí llegaron remontando el Adige y para una de ellas el papel de Padua fue decisivo: en la Virgen con el Niño de San Apolinar, tal vez obra de Nicoló da Padova, en los frescos de Levico en Valsugana o en las historias de santa Lucía de la iglesia de Fondo del «Maestro de Castelbarco», seguidor de Altichiero[91]. Siguiendo en esta línea septentrional, aunque la Virgen entronizada de la catedral de San Esteban de Viena prueba la expansión de esta cultura, la «frontera» parece situarse en la región de Bolzano, donde también la influencia paduana es más evidente. A partir de los frescos de la capilla de San Juan en la iglesia de los dominicos, las oleadas de influencia meridional se irían sucediendo luego y en torno a 1360 trabajó en Bolzano Guariento, cuya influencia será crucial para la producción figurativa de las décadas siguientes[92].

---

[89] Cfr., en general, G. Previtali, *Giotto e la sua bottega*, edición de A. Conti, Milán, ³1993.

[90] Una mirada general sobre la pintura paduana, en M. M. Donato, «"Pictorie studium". Appunti sugli usi e los statuto della pittura nella Padova dei Carraresi (e una proposta per le "città liberate" di Altichiero e di Giusto al Santo», *Il Santo* XXXIX (1999), pp. 467-504 y referencias.

[91] Cfr. N. Rasmo, «Note sulla pittura giottesca padovana nella regione atesina», en L. Grossato (ed.), *Da Giotto al Mantegna*, catálogo de la exposición (Padua, 9 de junio-4 de noviembre de 1974), Milán, 1974, pp. 63-67. Sobre los monumentos de la región de Trento en general, cfr. L. dal Prà *et al.* (eds.), *Le vie del Gotico. Il Trentino fra Trecento e Quattrocento*, Trento, 2002, *passim*.

[92] Sobre la región de Bolzano, cfr. A. de Marchi *et al.* (eds.), *Trecento. Pittori gotici a Bolzano. Atlante*, Bolzano, 2001, *passim*.

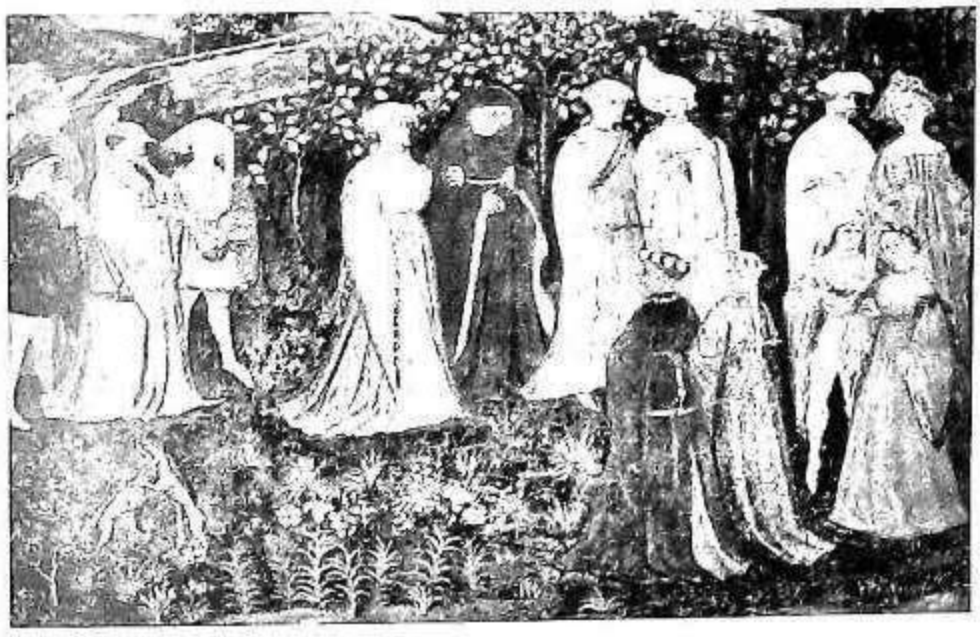


Figura 7. Maestro Wenceslao, Trento, Castillo del Buen Consejo, Torre Aquila, ciclo de los Meses, el mes de Junio, fresco, *ca* 1400, detalle.

Las pinturas de tema profano son representativas de esa compleja cultura, que dominó en Europa en torno a 1400, y justo en el norte de Italia conocieron una amplia difusión (fig. 7). El antes recordado ciclo de los Meses de Trento, para Jorge de Liechtenstein, destaca en un panorama repleto de decoraciones del mismo estilo y constituye una muestra de la red de intercambios que caracteriza al arte cortesano[93]. Con la Sala de los Caballeros y la del Torneo, la Sala de los Escudos y de los Juegos, la de las Parejas y la llamada «Stua da bagno», con la estancia de Tristán y la de Garel, el Castillo Roncolo de Bolzano ofrece una sintética exposición de estos nuevos temas[94], inspirados sobre todo en la materia carolingia y artúrica. Asimismo hubo una difusión generalizada de las influencias literarias y no conoció límites de técnicas. Si el Palacio de los Trescientos de Treviso testimonia su uso también en los palacios de las comunidades ciudadanas, aquí recordaremos las historias de Lanzarote halladas recientemente en Frugarolo (Alessandria) y los frescos del siglo XV de Pisanello en el Palacio Ducal de Mantua, que ya en el siglo anterior tenía una *saletta lanzeloto*[95].

---

[93] Cfr., por ejemplo, E. Cozzi, «Aspetti di una cultura allegorica e profana nella pittura murale trecentesca delle Venezie», en *Tomaso da Modena e il suo tempo*, Actas del Congreso Internacional de Estudios por el VI Centenario de su muerte (Treviso, 31 de agosto-3 de septiembre de 1979), Treviso, 1980, pp. 327-336.

[94] A. Bechtold (ed.), *Schloss Runkelstein. Die Bilderburg*, catálogo de la exposición (Bolzano, 19 de abril-31 de octubre de 2000), Bolzano, 2000.

[95] Sobre los ciclos de Frugarolo y Mantua, cfr. E. Castelnuovo (ed.), *Le stanze di Artù. Gli affreschi di Frugarolo e l'immaginario cavalleresco nell'autunno del Medioevo*, catálogo de la exposición (Alessandria, 15 de octubre de 1999-9 de enero de 2000), Milán, 1999, y A. Cicinelli, «Pisanello a Mantova, nuovi studi», *Studi di Storia dell'arte* V-VI (1994-1995), pp. 55-92, respectivamente.

«A mi pluma no se le debe conceder menos autoridad que al pincel del pintor»

La decoración pictórica de los interiores residenciales, además de imponerse como género extendido, se la recuerda mucho más por las fuentes y en la literatura. En la *Intelligenza*, poema alegórico didáctico de comienzos del siglo XIV, se describen por ejemplo unas escenas artúricas en las paredes del palacio de la Señora, pero es sobre todo la descripción del palacio de Amor de la *Amorosa visione* la que ofrece una gran abundancia de anotaciones artísticas y descripciones de escenas. De la «gran sala [...] clara [...] bella y resplandeciente de oro [...] toda pintada magistralmente» a las «Siete mujeres [las virtudes] [...] diferentes entre sí en el gesto y en el aspecto»; de Aristóteles a Tácito o a la «ruina de Troya y sus males». De entre los muchos temas descritos uno llama la atención del protagonista de manera significativa:

> Riguardando vid'io di gioia pieno / Onorar festeggiando un gran poeta, / Tanto che l'dire alla vista vien meno. / Avea la gran donna mansueta / D'alloro una corona in su la testa / Posta, e di ciò ciascun'altra era lieta. / E vedend'io così mirabil festa, / Per lui raffigurar mi fe' vicino, / Fra me dicendo, gran cosa sia questa. / Trattomi così innanzi un pocolino, / Non conoscendol, la donna mi disse: / Costui e Dante Alighier Fiorentino[96].

La descripción minuciosa de los frescos, de su argumento y de su calidad va siempre acompañada de la anotación de la posición y de los movimientos del autor-observador, así como de la indicación de sus consideraciones y de su estado de ánimo. Los temas y su representación corresponden al valor y a la disposición primordiales de la nueva pintura del siglo XIV, que según el propio Boccaccio ya no está destinada a «deleitar los ojos de los ignorantes» sino «a complacer el intelecto de los sabios», y que, lejos de ser una mera transposición literal, él mismo indica como modelo de autoridad: «A mi pluma no se le debe conceder menos autoridad que al pincel del pintor»[97]. El observador instaura con la obra una relación interactiva, incluso dinámica al ponerse delante para entender. La imagen meditada, aunque estructurada y ordenada para sugerir unos procesos de lectura, presupone un gesto de disfrute activo, en el que el intelecto guía los ojos, a través de la estructura formal hacia el contenido.

Dentro de los grandes recuadros de las galerías del Camposanto de Pisa[98] la composición está organizada, por ejemplo, según una pluralidad de núcleos historiados di-

---

[96] G. Boccaccio, «Amorosa visione», en J. von Schlosser, *Quellenbuch*, cit., pp. 352-367; *id*., «Intelligenza», *ibid*., pp. 344-348.

[97] *Id*., «Decamerone», Jornada VI, novela 5 y conclusión del autor, en *id*., *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, IV, edición de V. Branca, Milán, 1976, pp. 550-551 y 960 [ed. cast.: *Decamerón*, Madrid, Cátedra, 2007]. Para las relaciones de Boccaccio con la pintura, cfr., entre otros, L. Battaglia Ricci, *Ragionare nel giardino. Boccaccio e i cicli pittorici del «Trionfo della morte»*, Roma, 1987; R. Kuhns, «The Writer as Painter. Observations on Boccaccio's Decameron», en H. Belting *et al*. (eds.), *Malerei und Stadtkultur*, cit., pp. 65-69, y C. E. Gilbert, «Boccaccio's Devotion to Artis and Art», en *id*., *Poets Seeing Artists' Work. Instances in the Italian Renaissance*, Florencia, 1991, pp. 49-65.

[98] Cfr. A. Caleca, «Costruzione e decorazione dalle origini al secolo XV», en C. Baracchini y E. Castelnuovo (eds.), *Il Camposanto di Pisa*, Turín, 1996, pp. 13-48 y referencias.

vididos por las escenografías, y a la vez integrados por múltiples inscripciones expuestas que favorecen su conexión con la cultura literaria contemporánea y en particular con la producción de los dominicos de Santa Caterina: entre ellos, Domenico Cavalca fue autor de una vulgarización de la *Vita Patrum* que tiene tantas coincidencias con los frescos como para hacer pensar que fue el responsable del programa, dirigido, como sus sermones, a favorecer el arrepentimiento por medio del terror.

En el *Commentarium super libros sententiarum,* precisamente santo Tomás indicaba que suscitar emociones era una de las tres justificaciones para el empleo de pinturas en las iglesias y con ella marcaba las distancias con las citadas argumentaciones de Honorio de Autun:

> [...] primero, para la instrucción de los analfabetos, para que puedan aprender de ellas como de los libros; segundo, de suerte que el misterio de la encarnación y los ejemplos de los santos puedan permanecer más sólidamente en nuestra memoria gracias a su cotidiana representación ante nuestros ojos y, tercero, para suscitar las emociones, que están movidas por lo que se ve más que por lo que se siente[99].

Por otro lado, el observador que examinaba la pintura se veía envuelto a sí mismo en su existencia física y de nuevo las implicaciones más evidentes se encuentran en la composición de las escenas y en su organización general en relación con la arquitectura. Si de hecho la pintura tiene la facultad de negar el espacio arquitectónico real con uno fingido, la presencia necesaria del espectador encauza sus esfuerzos y la decoración mural adquiere el objetivo principal de reconfigurarlo respecto al mismo.

La decoración de la basílica superior de San Francisco de Asís es, a finales del siglo XIII, la fragua de los logros espaciales más avanzados, que sin embargo conocerán su evolución orgánica sobre todo en los frescos de la capilla de Enrico Scrovegni. Los mármoles fingidos del zócalo, sumo ejemplo de industria artística dentro de la alta calidad técnica del conjunto, responden a una capacidad visual hasta entonces inédita en la reproducción naturalista –recordemos la cesta de fruta de la *Caritas*– y sobre todo se ajustan a la innovadora organización óptica general. La mayor altura del zócalo sur (unos quince centímetros) se explica, por ejemplo, en relación con el espectador que lo observaba en peores condiciones respecto al que estaba enfrente, exaltado por las ventanas.

La centralidad perceptiva se vuelve aún más explícita en las bandas de fingidas taraceas y motivos vegetales que dividen los tres registros compositivos, sin tener, por lo demás, un valor estructural. Su modesto espesor es suficiente para definir una iluminación coherente y para construir escorzos orgánicos hacia un observador que se encuentre en el centro de la nave: «[...] casi en el medio de ésta, y estando ahí, veíamos todas las figuras», diría Boccaccio en su *Amorosa visione*. Ninguna parte escapa al sistema y la retícula dispositiva está condicionada por la dirección de la lectura. Para ga-

---

[99] Sobre la traducción y el argumento, cfr. D. Freedberg, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago, 1989 [ed. cast.: *El poder de las imágenes*, Madrid, Cátedra, 2009]. Sobre las relaciones entre predicación e imágenes, L. Bolzoni, *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Turín, 2002 y referencias.

rantizar que el espectador se pare, las historias de san Joaquín y santa Ana, de la Virgen y de Cristo están distribuidas en una continuidad concéntrica de tres registros. En su sucesión, Giotto evidencia su *ductus* figurativo (repitiendo por ejemplo tres veces la escenografía en las escenas de los esponsales de María) y para cada una de las composiciones no renuncia a los esquemas de larga tradición, demostrando su uso consciente y significativo (en la *Ascensión* o en el *Juicio Final*). Cada detalle invita al espectador a participar, a *intellegere* las pinturas, que en su conjunto ya no viven una realidad separada de la del observador sino que están comprendidas en la suya, tanto como para hacer del mismo el eje del proceso de invención, compositiva y dispositiva.

La pintura religiosa tiene todavía un valor didáctico, pero los medios con los que se persigue este resultado han cambiado radicalmente. El pintor ya no es el ejecutor de las *litterae laicorum*, sino de unas imágenes que a través de una relación simpática dan la posibilidad a los hombres de alcanzar los *intelligibilia*. En la contrafachada de la capilla destaca el Juicio Final, que concluye el camino de salvación y amonesta a quien se dispone a dejar la iglesia. Tanto en la conclusión como en la amonestación que ésa encarna, de abstractos se convierten en presentes y vivos (fig. 8).

Figura 8. Giotto, Padua. Capilla de los Scrovegni, figuras alegóricas de los Vicios y las Virtudes, la Justicia, fresco. 1303-1305.

11

MOBILIARIOS, AJUARES, DECORACIONES MUEBLES

Marco Collareta

Presentación

El origen primero de las artes, como el de todo el trabajo del hombre, está marcado para la Edad Media por el pecado de Adán y por la consiguiente expulsión del paraíso terrenal[1]. Privado de sus anteriores privilegios, el género humano se vio obligado a procurarse con el sudor de la frente lo que le servía para vivir. Al principio sólo tuvo que hacer frente a las necesidades más apremiantes, pero después también atrajo su atención lo que era simplemente cómodo, incluso lo que era puramente placentero. La conclusión está representada por un sistema social complejo, es decir, el medieval, que conoce el cansancio pero también el descanso, la guerra pero también el torneo, la cuaresma pero también el carnaval.

Los límites del campo

En un sistema así, las que con una terminología exquisitamente escolástica seguimos llamando «artes figurativas»[2] desempeñan un papel distinto del actual. Lejos de constituir una categoría por sí misma y de mantener una relación privilegiada con la música y la poesía, éstas se encuentran allí donde el trabajo humano se enfrente a la tarea de conferirle una forma visible a las cosas. Los recipientes para comida y bebidas, la ropa, las viviendas y todos los demás objetos de la vida cotidiana nacen del juego siempre nuevo entre funciones específicamente requeridas, materiales más o menos idó-

[1] E. Mâle, *L'art religieux du XIIIe siècle en France*, París, [10]1986, pp. 75-101 [ed. cast.: *El arte religioso del siglo XIII en Francia*, Madrid, Encuentro, 2001].

[2] M. Collareta, «La scrittura "arte figurativa". Materiali per la storia di un'idea», en C. Ciociola (ed.), *«Visibile parlare». Le scritture esposte nei volgari italiani dal Medioevo al Rinascimento*, Actas del Congreso Internacional de Estudios (Cassino-Montecassino, 26-28 de octubre de 1992), Nápoles, 1997, pp. 135-145.

neos, ojos, manos y cerebro del que los maneja. La estética particular del diseño, con su ambición por dominar todo lo que está entre la cuchara y la ciudad, está más cerca del punto de vista medieval que del de la estética general romántica y posromántica, demasiado indiferente ante la naturaleza exquisitamente material de las artes visuales y demasiado propensa a sacrificar cualquier especificidad operativa por un concepto abstracto de «arte».

El conjunto de objetos que tienen forma visible y que el hombre produce por necesidad o por puro placer es susceptible de muy diversos criterios de clasificación. La Edad Media conoció básicamente dos de ellos. El primero, que se encuentra preferentemente en los tratados de arte[3], representa el punto de vista de los productores y se basa en la peculiaridad de los materiales y de los procedimientos de trabajo adoptados. El segundo, que aparece preferentemente en los inventarios[4], representa en cambio el punto de vista del consumidor y se basa en las funciones desempeñadas por los objetos considerados en cada ocasión. Por muy numerosos que puedan ser los puntos de contacto y de superposición, no se puede negar que los dos criterios de clasificación son ampliamente alternativos en sus respectivas implicaciones. De hecho, si un único artesano, por ejemplo un orfebre, se encuentra realizando objetos con destinos completamente diferentes, un único comitente y/o adquiriente puede necesitar a diversos artesanos para satisfacer la que para él es una exigencia unitaria. La cosa parece obvia, pero merece que la pongamos en duda ya que el discurso, más que las técnicas en abstracto, afecta a los campos concretos de aplicación de esas técnicas.

Pensemos, sólo para empezar, en el traje y en sus complementos, cuyo cambio en la Baja Edad Media es la señal más evidente del despegue de los nuevos tiempos[5]. Los hilos de origen animal o vegetal se tejen y se tiñen, las telas se cortan y se cosen, los trajes se enriquecen con bordados y con aplicaciones. Si ya estos procedimientos básicos requieren la intervención de talleres diferentes, la elaboración de los accesorios y de las insignias amplía aún más el abanico de los oficios implicados. El curtidor, el peletero, el orfebre o el armero son distintos al tejedor y al sastre, pero se unen a éstos para elaborar un conjunto de objetos que el destinatario del vestido disfruta normalmente en su globalidad.

Igual que hay artes que connotan a la persona, también las hay que configuran el espacio. Sagrado o profano, público o privado, el edificio medieval es el resultado de una sinergia que debe ser examinada muy atentamente. El excavador se une al tejero, el albañil al carpintero y al herrero. Una vez puestos los cimientos, la estructura crece con su decoración esculpida, y la decoración pintada, pintura figurativa o simple policromía se añade sólo al final. Es el anclaje directo al terreno el que asegura a la arquitectura monumental una situación privilegiada dentro de la práctica de la construcción. Entendida en sentido general, ésta incluye de hecho también la arquitectura efímera de las tiendas y de los pabellones y, aún más allá, la construcción de ese tipo de edifi-

---

[3] J. von Schlosser, *Die Kunstliteratur*, Viena, 1924 [ed. cast.: *La literatura artística*, Madrid, Cátedra, 1976].

[4] *Ibid.*

[5] H.-I. Marrou, *Décadence romaine ou Antiquité tardive? IIIe-VIe siècle*, París, 1975 [ed. cast.: *¿Decadencia romana o Antigüedad tardía? Siglos III-VI*, Madrid, Rialp, 1980].

cios móviles que son los carros, los trineos o los barcos, tan importantes para una cultura marcada por el gusto, además de por la necesidad, de los desplazamientos[6].

El vestido que se lleva encima, la casa estable o itinerante en la que se vive no agotan los núcleos en torno a los que gira la producción artística medieval. Entre los objetos que el hombre lleva consigo y los que le ofrecen un cobijo seguro se extiende la amplia gama de ajuares, entendiendo con esta expresión los objetos que el hombre utiliza con su cuerpo pero que también desempeñan una función propia en el espacio habitado. Ya que es imposible tener una visión completa de la vida cotidiana de la época, una breve lista basada en lo que se conoce de ella[7] será suficiente para hacerse una idea. Se trata de vajillas para comer y beber; de utensilios para la *toilette* y el cuidado personal; de muebles para sentarse, dormir y conservar las pertenencias; de braseros para calentarse y de lámparas para dar luz; de instrumentos para escribir, leer, jugar, hacer música; de colgaduras para dar calor a un ambiente o sencillamente para embellecerlo; de tronos y doseles para el ceremonial de corte; de urnas para la elección de las magistraturas de un municipio o de una cofradía; de vasos sagrados y otros adornos destinados al culto divino.

Productos del trabajo del hombre, todos estos objetos son «obras de arte» en el sentido medieval del término. En el sentido moderno pueden serlo, sobre todo en los casos en los que la función de uso se enriquece con aspectos formales y expresivos. Ello suele producirse cuanto más se alejan de la pura necesidad práctica: una sartén no será nunca artística, un cáliz normalmente sí. Sin embargo, también a la luz de este elemental principio el campo sigue siendo amplio e indefinido. Podemos intentar dominarlo subdividiéndolo según unos criterios lo más objetivos posibles o, si no, procurando abarcarlo en una única mirada general.

Los dos procedimientos son distintos, no recíprocamente exclusivos. Junto a las historias individuales de las vajillas, de las diferentes clases de muebles, de los tapices y de otros adornos textiles existe, en efecto, una historia más grande que engloba las historias sectoriales y da su razón de ser. Es la historia de lo que con un término de origen germánico los italianos llaman *arredi** y con el término de origen latino *suppellettili***. Las palabras no están vacías de sentido. El conjunto que estamos estudiando existe, como existía en la Edad Media latina y germánica, aunque en un nivel distinto en cuanto a lo concreto de cada una de las técnicas y a la claridad completamente mental de cada uno de los géneros artísticos.

En la tradición jurídica básica de la Edad Media, el derecho romano, *sup(p)ellex* indica el conjunto de los objetos muebles que se encuentran en un determinado ambiente público o privado, sagrado o profano, y que sirven para realizar determinadas funciones[8]. En esencia coincide con el *instrumentum,* pero incluye también parte del *orna-*

---

[6] El caso más significativo está expuesto en Th. Sjøvold, *Le navi vichinghe di Oslo,* Oslo, 1983.

[7] R. Delort, *Le Moyen Âge. Histoire illustrée de la vie quotidienne,* Lausana, 1972 [ed. ital.: *La vita quotidiana nel Medioevo,* Roma-Bari, 1989, pp. 105-239].

* «Arreos», aunque en español significa propiamente mobiliario y decoración. *[N. de la T.]*

** Del latín *suppellex,* traducido como ajuares y objetos decorativos. *[N. de la T.]*

[8] I. Calabi Limentani, *Studi sulla società romana. Il lavoro artistico,* Milán-Varese, 1958, pp. 95-111.

mentum, siempre que sea, por supuesto, de naturaleza mueble. Las posibilidades, en las fuentes, se extienden del recipiente, a la cama o al objeto de valor. La plata de uso y de adorno suele estar incluida, pero también puede contarse entre el *argentum*, lo que no vale obviamente para los *vasa crystallina* o *murrhina*, que no se pueden convertir inmediatamente en lingotes de metal precioso. Detrás de la definición de la ley y de sus intérpretes subyace la vida cotidiana de los antiguos romanos, con sus villas y sus templos, con sus duras necesidades y su amor desenfrenado por el lujo.

Respecto a este lejano pasado, la Edad Media occidental representa sin duda algo profundamente distinto. La llegada de nuevos pueblos, de una nueva religión, comporta unos usos y costumbres muy alejados de los de los antiguos señores del Mediterráneo. En las casas se consumen las comidas sentados alrededor de una mesa alta en vez de recostados en torno a una baja; en las iglesias se ofrece pan y vino en vez de víctimas cruentas. Y sin embrago los objetos siguen desempeñando un papel importante, quizá aún más importante, si pensamos en el valor que una riqueza transportable tenía para el nomadismo bárbaro del que es un claro reflejo, ya bien dentro de la época feudal, también en la épica de los nibelungos.

El espacio sagrado

El centro de la vida cristiana está constituido por la eucaristía[9]. El altar ya no es un punto cualquiera dentro de un espacio cartesianamente entendido, sino la fuente que irradia el calor o, si se prefiere, el polo hacia el que converge un determinado campo magnético. A partir de la época de Constantino se hacía de obra y, por tanto, formaba parte integrante del conjunto monumental de la iglesia. A pesar de ello, sigue acogiendo adornos móviles como los paños de altar, a partir de los cuales se desarrollan los *antependia*, o paramentos en material rígido, que llevan en el nombre que los designa la huella de su origen textil. Al final del primer milenio, el generalizado y definitivo desplazamiento del celebrante del lado posterior al anterior del altar abre al arte sacro unas perspectivas nunca vistas. El puesto dejado libre por el sacerdote crea un vacío visual que estimula la figuración. De aquí nacen los frontales, lo retablos y los altares-sagrario que en época bajomedieval dominan, con un carácter cada vez más imponente, el lugar en el que Cristo se hace comida y bebida.

El camino que conduce a este triunfo de la imagen es largo y complejo. En origen, el altar cristiano tiene sólo el cáliz y la patena[10]. Los dos recipientes fundamentales para la celebración eucarística derivan de objetos de uso antiguos. En época altomedieval presentan una notable variedad de aspectos, reflejo de una situación histórica marcada por grandes diferencias nacionales, incluidos sus ritos. Con la Reforma gregoriana y su vocación centralizadora, tiende por el contrario a imponerse una cierta uniformidad. El cáliz más difundido hacia finales del siglo XII es uno caracterizado por una amplia base

---

[9] Para lo que sigue véase sobre todo el estudio tipológico de B. Montevecchi y S. Vasco Rocca (eds.), *Suppellettile ecclesiastica*, Florencia, 1988.

[10] J. Braun, *Das christliche Altargerät in seinem Sein und in seiner Entwicklung*, Múnich, 1932, pp. 19-29.

circular, en estrecha relación formal con la copa hemisférica, el pie de forma troncocónica cóncava y el astil interrumpido en el centro por un nudo en forma de esfera aplastada. Como en un edificio románico, las partes sustentantes y las partes sostenidas no se distinguen claramente y la decoración se extiende de manera uniforme por toda la estructura. Diametralmente opuesta es la estética del cáliz gótico, que se consolida hacia finales del siglo XIII en concomitancia con el rito de la *elevatio calicis,* que Guillermo Durando recogió por primera vez[11]. Aquí la peana del cáliz sostiene la copa como, en la arquitectura de las iglesias, el conjunto de pilares y nervaduras sostienen los plementos ligeros de una bóveda ojival. La alternancia de líneas rectas y curvas asegura en la parte sustentante, y sólo en ésta, una férrea organización de la decoración, donde el empleo de técnicas diferentes distingue normalmente entre sencillos motivos ornamentales y añadidos historiados más complejos. También la patena se adapta a esta lógica rigurosa, al encajar perfectamente el hueco de su base en la abertura superior del cáliz.

El soporte de los vasos eucarísticos puede estar realizado en materiales pobres. Por el contrario, la parte que está en contacto con las especies sagradas tiene que ser de oro o de plata dorada. Esta norma canónica, adoptada por el *Decretum* de Graciano y, por tanto, de valor universal[12], es expresiva del significado que los materiales revisten en los ornamentos litúrgicos. Por ejemplo, si los paños de altar son rigurosamente de lino como el sudario que envolvió los restos mortales del Señor, el altar es al menos en parte de piedra, como el sepulcro en el que esos mismos restos yacieron entre el Viernes Santo y la Pascua de Resurrección. Esta norma canónica no es menos vinculante que la que regula la elaboración de los vasos eucarísticos, y vale tanto para los altares monumentales como para los portátiles[13]. El plano superior de estos objetos preciosos suele estar formado por una lastra de piedra de colores como el pórfido o el serpentino. En el altar portátil firmado por Eilbert de Colonia, hoy en Berlín[14], encontramos en cambio cristal de roca (fig. 1). La elección de una piedra perfectamente transparente ya de por sí hace alusión a la divinidad de Cristo; obedece a lo que obliga la ley y al mismo tiempo hace posible incluir la miniatura, que la misma piedra recubre, en el programa iconográfico de una composición tripartita derivada de los frontales coetáneos.

Los relicarios[15] desplazan la atención hacia otra clase de problemas. Aunque fueron admitidos muy pronto encima del altar, no forman parte del culto eucarístico en sentido propio, sino más bien de una extendida necesidad de lo sagrado que está presente en cada rincón de la sociedad medieval. Por eso la normativa al respecto es muy amplia y de hecho afecta más a las reliquias en sí mismas que a la materia o a la forma de los objetos que las contienen. Éstos van de la bolsa o del *encolpium** que se lleva al cuello a las tumbas y a los sarcófagos de piedra en torno a los que surge un edificio específi-

[11] A. Davril y T. M. Thibodeau (eds.), *Guillelmi Duranti Rationale Divinorum Officiorum*, I, Turnholti, 1995, p. 478 (libro IV, cap. XLII, § 30), con mención a la *elevatio hostiae*, pp. 461-462 (libro IV, cap. XLI, §§ 51-53).

[12] E. A. Friedberg (ed.), *Decretum Magistri Gratiani*, Leipzig, 1879, cols. 1305-1306 (dist. 1, cups. XLIV-XLV *de consecratione*).

[13] J. Braun, *Das christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung*, Múnich, 1924, I, pp. 419-517.

[14] H. R. Hahnloser y S. Brugger-Koch, *Corpus der Hartsteinschliffe des 12.-15. Jahrhunderts*, Berlín, 1985, p. 79.

[15] J. Braun, *Die Reliquiare des christlichen Kultes und ihre Entwicklung*, Friburgo, 1940.

* Cápsula-relicario cruciforme *(N. del T.)*

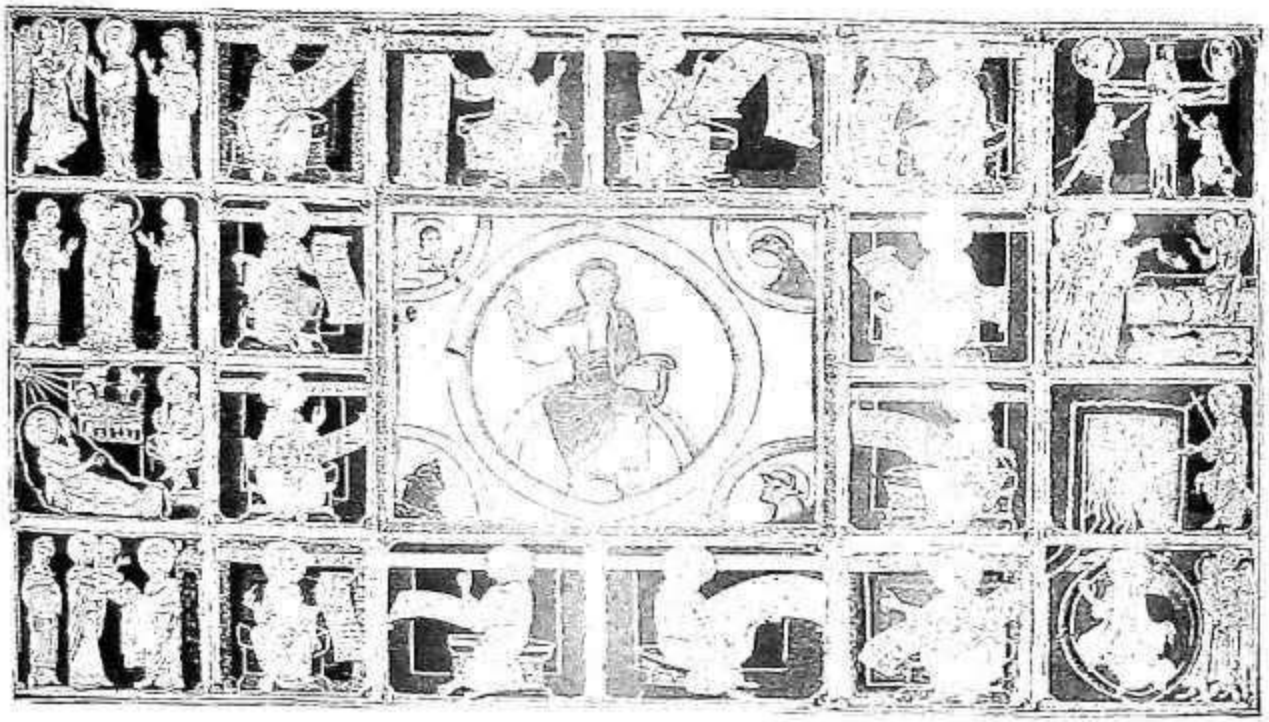


Figura 1. Eilbert de Colonia, altar portátil, esmalte y miniatura bajo cristal de roca, *ca.* 1130-1140

co, el *martyrium*. El investigador de los objetos sacros tiene derecho a subdividir las clases como mejor correspondan a las artes de las personas o a las artes monumentales, pero, si lo hace, la tipología multiforme de los relicarios que debe estudiar se resistiría sustancialmente a cualquier tipo de rigurosa clasificación. Es más inteligente hacer un análisis no demasiado sistemático, para que se pueda afrontar la variedad impresionante de objetos a la luz de unos pocos conceptos básicos.

Respecto a las reliquias que los ocupan, los relicarios se presentan en esencia como simples contenedores. Como tales, éstos suelen hacer suyas las formas que surgen espontáneas de los materiales y de los procedimientos técnicos empleados: y he aquí los torneados vasos de metal trabajados con repujado y cincel, he aquí las arquetas cuadradas de madera revestidas con placas de marfil o de plata dorada elaboradas variadamente. Los tamaños, con todo lo que significan desde el punto de vista de los valores comerciales o simbólicos, a menudo constituyen un elemento importante de distinción. De la época carolingia en adelante, los relicarios se vuelven tan imponentes que llegan a condicionar la conformación de los altares y la propia planta de las iglesias. Hay que reservar una mención especial a las grandes *chasses* mosanas y renanas entre los siglos XII y XIII[16], en las cuales la longitud máxima alcanza a menudo, y a veces incluso los supera, los dos metros. Con su intervención en la *chasse* de la Virgen de Tournai y aún más en la de los Magos de Colonia, Nicolás de Verdún[17] abre el camino a la recuperación

[16] A. Legner, «Zur Präsenz der grossen Reliquienschreinen in der Ausstellung Rhein und Maas», en *id.*, *Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800-1400*, II, Colonia, 1973, pp. 65-94.

[17] E. Castelnuovo, *Nicolaus di Verdun*, Milán, 1966.

de la estatuaria antigua que tendrá una importancia vital en la definición de la escultura monumental gótica hasta la época de san Luis.

La función de contener las reliquias la desempeña normalmente un objeto hecho a propósito, pero no son raros los casos de reutilización y de readaptación. Por ejemplo, junto a relicarios nacidos como tales, encontramos los más variados recipientes reaprovechados como relicarios. La práctica tiene un interés relativo cuando se trata de otros ornamentos con una finalidad sagrada, pero adquiere una indudable importancia cuando se refiere a los más raros objetos destinados al uso profano. Ampollas de cristal de roca de elaboración fatimí, cajitas bizantinas de marfil y hueso, ostentosas copas tardogóticas en plata repujada y esmaltada: muchos de los objetos de lujo deseados por los ricos de la Edad Media occidental nos han llegado a través de los tesoros de las iglesias, donde se usaban como receptáculos de reliquias. Como demuestran las fuentes de la época[18], acercarse a lo sagrado quería decir también acercarse a la belleza y, mientras se invocaba la gracia de Dios por medio de los huesos del mártir, no se dudaba en observar con ojos de experto las sedas preciosas que envolvían esos mismos huesos.

El tributo de honor realizado mediante el empleo de formas y materiales selectos no agota la dimensión estética de los relicarios. En efecto, además de proporcionar unos contenedores valiosos para los restos sagrados, el arte puede intentar que estos últimos sean más ricos en significados o más intrigantes desde el punto de vista emotivo. Un método, extendido sobre todo en época bajomedieval, consiste en «revelar», mediante la configuración exterior del relicario, la reliquia que éste contiene. Los relicarios llamados «parlantes»[19] pueden tener unas formas sencillas, a su vez artificiales, como las de la cruz de Cristo, pero también formas naturales complejas, como las de las distintas partes del cuerpo humano. En los casos en los que el producto final es la representación de la cabeza o del busto de un santo, la historia de los recipientes sacros se desliza hacia la del retrato escultórico, de la que constituye el único capítulo significativo entre el final del arte romano antiguo y su recuperación en época renacentista[20].

A pesar de los numerosos contactos que se pueden encontrar con el arte griego del icono, el busto-relicario o la cabeza relicario será siempre una realidad refinadamente latina. Lo mismo se puede decir en gran medida de los relicarios que adoptan otro método para hacer los restos sagrados más comprensibles y más conmovedores, es decir, esos relicarios que, mediante el empleo de un material transparente, «enseñan» la reliquia que contienen. Hablar de relicarios-«ostensorio»[21] es lícito siempre que no se insinúe la idea de una derivación genética de los viriles de las custodias eucarísticas. Si es verdad, de hecho, que muchos de los actuales relicarios-ostensorio reutilizan ostensorios de formas obsoletas o reproducen su forma, también lo es que el ostensorio no nació hasta el siglo XIII, el «siglo eucarístico» por excelencia, cuando el relicario contaba ya casi con un milenio

[18] M. Schapiro, «On the Aesthetic Attitude in Romanesque Art» (1947), en *id*., *Romanesque Art*, Nueva York, 1977 [ed. cast.: *Estudios sobre el románico*, Madrid, Alianza, 1984].

[19] J. Braun, *Die Reliquiare*, cit., pp. 380-458.

[20] I. Lavin, «On the Sources and Meaning of the Renaissance Portrait Bust», *The Art Quarterly* XXXIII (1970), pp. 207-226.

[21] J. Braun, *Die Reliquiare*, cit., pp. 301-380.

de historia. Al principio, el ostensorio[22] era un sencillo copón con el vaso de cristal de roca, en cuya elaboración se distinguen sobre todo los talleres mosanos y venecianos. Luego se alarga y se ensancha, adoptando esas formas puramente arquitectónicas que en los enormes ejemplares alemanes y españoles del siglo XV parecen querer competir con los grandes retablos y demás mobiliario monumental del espacio sagrado.

La forma de templete sirve sin duda, en los ostensorios tardomedievales, para subrayar la que con terminología bíblica podríamos definir «la morada del Señor entre los hombres»[23]. Pero también se ajusta a la tendencia general de los ornamentos a apropiarse, allí donde se presente la ocasión, del vocabulario de formas tomadas perteneciente a la arquitectura monumental. De la arqueta de Segundo y Proiecta, hoy en Londres, al perdido pie de cruz de Eginardo, en Maastrich, de la gran corona de luces donada por el abad Hertwig a su iglesia de Grosskomburg al nuevo ensamblaje ordenado por el dogo Andrea Dandolo para la Pala de Oro de Venecia[24], esta tendencia atraviesa toda la Edad Media. Pero es en el gótico cuando se une completamente con las aspiraciones más profundas del estilo, las cuales le atribuyen a la arquitectura un papel hegemónico, «arquitectónico» en el sentido aristotélico y escolástico del término, respecto a todas las demás artes. Junto a los ostensorios y a los relicarios, otros elementos menos relevantes del mobiliario litúrgico se enriquecen con arcos, pilares, contrafuertes, gabletes y pináculos. El incensario[25] constituye un ejemplo en el que el nexo iconológico parece todavía posible, ya que su forma de edificio terrestre se combina con la de edificio marino, o sea, una barca, como para afirmar la obligatoriedad universal de la oración. Por el contrario, carece absolutamente de cualquier tipo de motivación que no pertenezca rigurosamente al campo del arte el caso del nudo llamado «arquitectónico», que vemos propagarse con una función importante en los soportes de los vasos sagrados, así como en los mangos de los candeleros, en los báculos pastorales y en las astas de las insignias procesionales, introduciendo un importante elemento de direccionalidad que terminará por hacer obsoleto al más estático nudo románico en forma de esfera aplastada.

Pero no todo durante el gótico está sometido a la tiranía de la arquitectura. Para la ablución, para la aspersión, para la recogida de limosnas o para la llamada sonora de los fieles durante la celebración litúrgica se utilizan objetos dotados de formas propias, a menudo estrictamente funcionales, en los que sólo una inscripción, un símbolo, una representación particular hacen posible que se reconozca su finalidad sagrada. Un ejemplo especialmente interesante nos lo ofrecen los aguamaniles en forma de figuras animales o de grupos plásticos, que el arte gótico hereda del románico y de sus modelos orientales (fig. 2)[26]. Las fuentes documentan su uso tanto en el altar como en los ban-

---

[22] *Id., Das christliche Altargerät*, cit., pp. 348-407.

[23] Véase por ejemplo el pasaje teológicamente fundamental de san Juan (Juan 1,14): «Et Verbum caro factum est, et habitavit in nobis» («Y el Verbo se hizo carne, y habitó entre nosotros»).

[24] W. F. Volbach y M. Hirmer, *Frühchristliche Kunst*, Múnich, 1958, p. 66; V. H. Elbern, *Goldschmiedekunst im frühen Mittelalter*, Darmstadt, 1988, pp. 38-41; P. Lasko, *Ars sacra, 800-1200*, New Haven-Londres, 1994, pp. 185-187 [ed. cast., *Arte sacro, 800-1200*, Madrid, Cátedra, 1999]; H. R. Hahnloser, «Le oreficerie della Pala d'oro», en H. R. Hahnloser y R. Polacco (eds.), *La Pala d'oro*, Florencia, 1965, pp. 79-111.

[25] J. Braun, *Das christliche Altargerät*, cit., pp. 598-635.

[26] P. Bloch, *Acquamanili. Oggetti medievali per uso sacro e profano*, edición de L. Casalis, Milán, 1982, pp. 7-16.

Figura 2. Alemania (¿área mosano-renana?), aguamanil, bronce, *ca.* 1400.

quetes profanos. La identificación de los temas representados puede ser de gran ayuda en el esfuerzo por definir la función original de cada una de las piezas, pero no se debe utilizar de manera estricta ni con excesiva confianza. Después de todo, el león es un símbolo tanto de Cristo como del valor militar y san Jorge pertenece al imaginario de los caballeros tanto como al de los clérigos.

El hecho, nunca suficientemente subrayado, de que las cosas en realidad son más complicadas de lo que parece a primera vista está confirmado de la manera más clara por la singular historia de la cruz[27]. Profundamente arraigado en la paradoja, este signo de la presencia cristiana unas veces se traza en el aire como un simple gesto, se fija con la pluma como una letra del alfabeto, se pinta o se esculpe como una imagen. Como objeto en sí mismo, aparece en el mobiliario litúrgico bastante tarde, después de que la gran paz constantiniana de la Iglesia lo transformara de signo de infamia en símbolo de victoria. En una tipología ampliamente difusa en época tardoantigua y altomedieval, de la que se conservan espléndidos ejemplares de la España visigoda[28], la cruz en metal precioso, ricamente repujada y calada y a veces adornada con gemas engastadas o letras colgantes, se combina con una corona de aspecto parecido (fig. 3). El conjunto se cuelga encima del altar o en otras partes del espacio sagrado como un adorno triunfal, aprovechando el ligero movimiento del aire para capturar con el resplandor y el tintineo del metal la vista y el oído de los fieles.

Junto a la cruz colgante se pone la cruz procesional[29], que nace casi a la vez pero que tendrá una difusión y una duración mucho mayor. También esta tipología formaba par-

---

[27] B. Ulianich (ed.), *La croce. Dalle origini agli inizi del secolo XVI*, catálogo de la exposición (Nápoles, 2000), Nápoles, 2000.

[28] B. Brenk, *Spätantike und frühes Christentum*, Fráncfort-Berlín-Viena, 1977, p. 282.

[29] B. Montevecchi y S. Vasco Rocca (eds.), *Suppellettile*, cit., pp. 331-336.

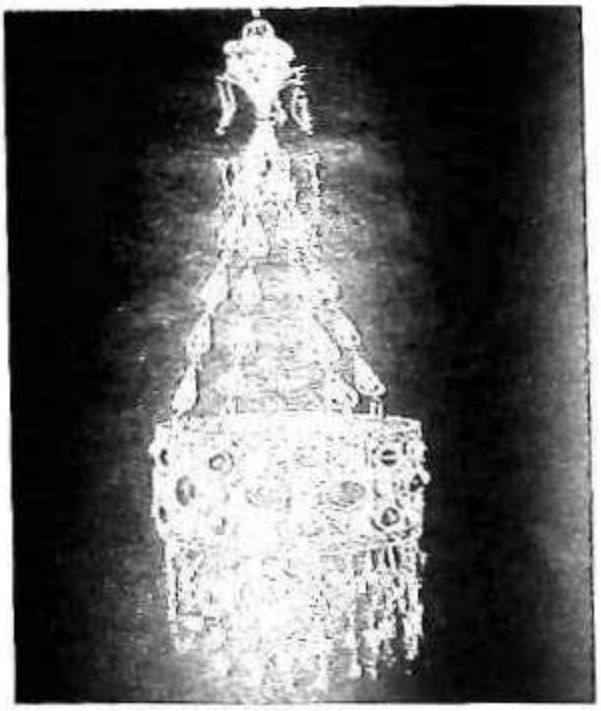


Figura 3. Arte visigodo, corona del rey Recesvinto, oro y piedras semipreciosas, 653-672.

te del acostumbrado ceremonial imperial, como declaraba Venancio Fortunato cuando, en la segunda mitad del siglo VI, cantaba: «Vexilla Regis prodeunt / fulget Crucis mysterium [...]»[30]. La insignia se llevaba primero directamente en la mano; luego se izaba en un mástil adaptado para este fin. La exposición completa, que esto comporta, a la vista de los fieles impone una cuidada elaboración de las dos caras del objeto. Normalmente el criterio para identificar la cara anterior o principal lo proporcionaba en época altomedieval la mayor riqueza del adorno, mientras que en época bajomedieval lo hace la presencia de la imagen de Cristo crucificado, a partir de la cual se desarrolla una rica iconografía. Los casos en los que había tanto una cara rutilante de gemas como una con la figura ritual pertenecen a una larga fase de transición y constituyen una anomalía sólo aparente. Como señalaba el abad Suger a propósito de la gran cruz de Saint-Denis[31], el atractivo completamente sensible de los colores y del oro estaba reservado a la asamblea de los fieles; en cambio el recuerdo historiado de la Pasión redentora de Cristo debía concernir directamente sólo al oficiante.

De esta forma, el discurso se ha deslizado sin querer hacia el caso curioso de la cruz de altar[32]. Cuando el sacerdote celebraba desde detrás del altar vuelto hacia los fieles, este ornamento no tenía ninguna razón de ser. Pero, cuando la posición delante del al-

---

[30] F. J. Raby, *A History of Christian-Latin Poetry from the Beginnings to the Close of the Middle Ages*, Oxford, 1953, pp. 89-90 («Avanzan las insignias del Rey. / resplandece el misterio de la Cruz [...]»).

[31] E. Panofsky y G. Panofsky-Soergel (eds.), *Abbot Suger on the Abbey Church of St.-Denis and its Art Treasures*, Princeton, ²1979, pp. 56-58.

[32] J. Braun, *Das christliche Altargerät*, cit., pp. 466-492.

tar lo llevó a dar la espalda a la asamblea, se empezó a sentir la necesidad. La cruz procesional que anteriormente, al final del introito, se fijaba en el suelo junto al altar ahora se quitaba de su asta y se ponía encima del propio altar. La cruz de altar seguirá identificándose durante mucho tiempo con la cruz procesional e, incluso cuando se convierta en una clase en sí misma, toma sus formas e iconografía. Por el contrario, la producción de bases para cruces de altar abre al arte una nueva tarea, en la que se ejercitan con resultados muy notables los artistas del románico y del gótico[33]. Lo mismo se puede decir en parte de la realización de parejas de pequeños candeleros, que una práctica recordada como obligatoria sólo a partir del *De sacro altaris mysterio* del futuro gran papa Inocencio III[34] sitúa de forma estable junto a la cruz de altar.

Si el establecimiento del símbolo del cristianismo encima de la mesa eucarística marca una etapa histórica que llevará a los altares repletos de imágenes de la última Edad Media, el correspondiente aislamiento del oficiante respecto a la asamblea produce también algunos resultados de signo contrario. Los libros litúrgicos, a los que ahora dirige sus ojos sólo el sacerdote durante el rito, tienden a perder las suntuosas encuadernaciones en materiales preciosos que en la época anterior los equiparaban a los relicarios y a otros vasos sagrados. Mientras el texto del sacramentario va cediendo el puesto al más organizado del misal, su lujoso envoltorio deja el altar y conoce una nueva vida con la reutilización. El destino más frecuente es el que lo transforma en «portapaz»[35], es decir, ese instrumento que del siglo XIII en adelante permite que se evite por motivos de conveniencia social el beso recíproco de la paz, previsto en la celebración eucarística desde los tiempos apostólicos. A los «portapaces» reaprovechados se añadirán pronto los realizados especialmente para este fin, de los que se recuerdan ejemplares de inimaginable belleza producidos para los grandes príncipes eclesiásticos y seculares del gótico internacional. Las fuentes de la época demuestran cómo el rito, con su relativa independencia del control eclesiástico, se ha transformado a menudo en una muy poco cristiana competición de formalismos y de precedencias[36]. Una vez más, en el sólido muro que separa lo sagrado de lo profano se encuentran unas vistosas grietas, que nos invitan a seguir adelante.

El espacio profano

Así como el mundo se opone a Dios, así como la multiplicidad se opone a la unidad, también el espacio profano[37] se opone al espacio sagrado. Su reino es el de las exigencias de la vida de cada día, exigencias innumerables, distintas según los lugares, según las épocas, según las situaciones. Es verdad que, también aquí, el cristianismo, con su universa-

[33] P. Springer, *Kreuzfüse. Ikonographie und Typologie eines hochmittelalterlichen Gerätes*, Berlín, 1981.

[34] Lotario di Segni, «De sacro altaris mysterio», en *Patrologia Latina*, CCXVII, col. 811 (libro II, cap. XXI).

[35] J. Braun, *Das christliche Altargerät*, cit., pp. 557-572.

[36] J. Huizinga, *Herfsttij der Middeleeuwen*, Haarlem, 1919 [ed. cast.: *El otoño de la Edad Media*, Madrid, Alianza, 2001].

[37] Para lo que sigue a continuación véanse sobre todo los análisis tipológicos de N. de Reyniès, *Le mobilier domestique. Vocabulaire typologique*, París, 1987, y C. Arminjon y N. Blondel, *Objets civils domestiques. Vocabulaire*, París, 1984.

lismo, ha introducido un importante factor de homologación respecto al mundo clásico y bárbaro[38]. Pero las nuevas ideas sobre el hombre y sobre la familia estaban muy lejos de crear una comunidad de iguales. En el campo como en la ciudad, en la sociedad de los «tres estamentos» como en la de los distintos «estados del mundo», las diferencias económicas, jurídicas y de poder determinan una diferencia de calidad de los estilos de vida tal que en comparación hasta los más extravagantes particularismos litúrgicos medievales resultan insignificantes. Si a esto se le añade la escasez de objetos conservados y la cronología preferentemente tardía que los caracteriza, se comprende por qué el discurso del mobiliario profano no puede tener el valor, no digamos exhaustivo pero sí, por lo menos, unitario que ha sido posible encontrar en la exposición del mobiliario sacro.

Estimulados por la valiosa aportación de la arqueología medieval[39], los estudios del último medio siglo han aclarado muchas cosas sobre las clases pobres de la Edad Media. Campesinos o jornaleros, el nivel de vida de estos hombres y de sus familias oscila terriblemente en torno al límite de la pura subsistencia. En estas condiciones no existe el espacio para un «extra» estético. Las casas rurales pegadas al establo y las urbanas con su taller o su obrador han ofrecido a los excavadores unas pocas y pobres cosas: la llave de la artesa, alguna olla de barro, restos de la estructura de la cama o algunas escasas herramientas para la actividad agrícola o artesanal. A pesar de que, entre muchas incertidumbres, parece que con el tiempo se dejó ver alguna mejora, el historiador del arte no consigue encontrar lo que más concretamente le interesa. Encuentra sólo un fondo gris, uniforme, sobre el que debe evaluar la rica policromía de lo que ve en otras partes. Se trata de los objetos de lujo producidos para las clases ricas, para los nobles que ocupan los rangos más elevados de la sociedad feudal y para los grandes burgueses que imitan, en un contexto ciudadano, sus usos y costumbres. Raras veces se ha recuperado este material de valor con métodos propiamente arqueológicos. Más bien nos ha llegado hasta hoy pasando de mano, de patrimonio en patrimonio, hasta entrar en un tesoro sacro o profano y más tarde en un museo.

Pero que quede claro: también en los castillos y en las ricas residencias burguesas existen espacios en los que el mobiliario tiene una finalidad exclusivamente o casi funcional. La cocina, el granero, la bodega y el establo se presentan como habitaciones más grandes y diferenciadas que las que encontramos en las casas de los campesinos y de los obreros, pero siguen desempeñando unas funciones prácticas concretas, en las que el arte tiene poco que ver. La verdadera sorpresa nos la llevamos cuando se abandonan estas partes de la vivienda señorial, cuya ubicación en la planta baja o en el sótano corresponde significativamente con la ubicación de las clases bajas en el edificio social. Cuando se suben las escaleras, cuando se entra en lo que se convertirá en la «planta noble», las exigencias de una vida que ha ido más allá, a veces mucho más allá, de la pura subsistencia encuentran la manera de manifestarse a lo grande[40]. Salas, alcobas, galerías, balcones: toda la vasta ti-

---

[38] D. Herlihy, *Medieval Households*, Cambridge (Mass.), 1985 [ed. ital.: *La famiglia nel Medioevo*, Roma-Bari, ²1994, pp. V-VII, 74-81 y 201].

[39] M. de Bouard, *Manuel d'archéologie médievale. De la fouille à l'histoire*, París, 1975.

[40] D. Barthélemy y Ph. Contamine, «Les aménagements de l'espace privé, XIe-XVe siècle», en Ph. Ariès y G. Duby, *Histoire de la vie privée*, vol. II: *De l'Europe féodale à la Renaissance*, París, 1985 [ed. cast.: *Historia de la vida privada*, vol. II: *De la Europa feudal al Renacimiento*, Madrid, Taurus, 2001].

pología de las construcciones de lujo que nos es familiar gracias a la literatura amena medieval[41] se puede ver aún en los monumentos conservados. Lo que falta, o que demasiadas veces no resulta pertinente, en todo caso es precisamente el mobiliario. Hay que armarse de mucha paciencia y de un poco de imaginación para llenar los espacios vacíos con los objetos apropiados, llevándolos de las vitrinas de los museos o reconstruyéndolos a partir de los indicios seguros que la propia Edad Media nos ha dejado

Indicada en algunos documentos latinos con el término clásico de *aula,* la que más comúnmente, con un vocablo de origen germánico, se llama «sala», constituye el espacio más importante del castillo entendido como prototipo de las viviendas de lujo. Ahí el señor administra la justicia, recibe a los invitados y a los mensajeros, consume sus almuerzos y los banquetes oficiales. De grandes dimensiones, cubierta abovedada y dotada de un bien preciado como las ventanas, la sala precisa su naturaleza de espacio público, ceremonial, mediante los objetos que la decoran. Pero, como las funciones que debe desempeñar son diferentes y difícilmente intercambiables, estos objetos poseen un alto grado de movilidad, preparados para dejar en cualquier momento la escena a nuevas exigencias. Aquí estamos tocando un punto que merece ser tenido en cuenta. Más bien tarde, y nunca de manera absoluta, la Edad Media conoció el concepto moderno de decoración doméstica estable[42]. Podría decirse que sus muebles son «mucho más muebles» que los nuestros. Esto vale sobre todo para lo que concierne a la sala.

Para administrar la justicia, para recibir a invitados o mensajeros, era suficiente un asiento de honor, a menudo con forma de faldistorio (fig. 4), para el señor, y a veces una mesa para el secretario. Para comer, sobre todo en el caso de los grandes banquetes oficiales, se necesitaban mesas, bancos, manteles, platos, escudillas, vasos y cubiertos. La mesa[43] es originariamente, y lo será durante mucho tiempo, una sencilla tabla de madera apoyada en caballetes. Será el influjo de los monasterios, que suelen contar con un espacio destinado exclusivamente al refectorio, el que imponga la gran mesa con las patas fijas tal como la conocemos hoy. Estuviera como estuviera realizado, en cualquier caso este mueble sólo servía de mero apoyo. La parte principal está constituida por el mantel y, encima de la toalla, por la vajilla. Aunque se parezcan más a los actuales que no a los antiguos, los platos y los vasos medievales no están organizados todavía como servicios unitarios. Cerámica, madera, vidrio y metal se agolpan en una colorida confusión sobre el candor inmaculado del lino. Normalmente el señor y sus favoritos usan las piezas más valiosas y no es raro el caso en el que una única copa, un único plato o tabla sirven para dos comensales. La idea de dotarles a cada uno de ellos de vajilla propia y al mismo tiempo iguales a las de los demás miembros de la comunidad parece que nació en el ámbito de la cubertería, que en época bajomedieval, además de introducir de forma estable el uso del tenedor, llega a elaborar ese genuino incunable del menaje entendido de forma moderna como es la serie de cucharas con las figuras de los doce apóstoles[44].

---

[41] D. Régnier-Bohler, «Exploration d'une littérature», *ibid.*

[42] A. Feulner, *Kunstgeschichte des Möbels,* Fráncfort-Berlín-Viena, 1980, pp. 26-53.

[43] P. Eames, *Furniture in England, France and the Netherlands from the Twelfth to the Fifteenth Century,* Londres, 1977, pp. 215-227.

[44] C. G. Rupert, *Silver. Apostle Spoons,* Oxford, 1929.

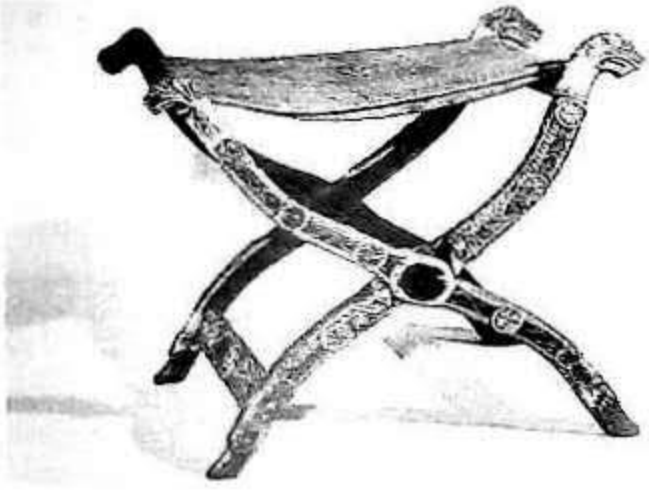


Figura 4. Austria (¿Salzburgo?), faldistorio de la abadía de Admont, madera y piel (asiento), comienzos del siglo XIII.

Más vigorosa que esta tendencia a la estandarización es la tendencia opuesta a enriquecer las comidas más importantes con uno o varios objetos de especial valor económico y artístico. Sin detenernos en ejemplos más antiguos, que desde luego no faltan, nos limitaremos aquí a sacar del rico arsenal de la orfebrería gótica algunas piezas famosísimas: la pequeña jarra de plata esmaltada, con el punzón de París, hoy en Copenhague; la fuente de mesa de tiempos de Carlos V de Francia en Cleveland; el vaso sostenido por figuras de campesinos borgoñones en *émail sur ronde bosse* en Florencia; la barca veneciana en cristal de roca sobre ruedas de esmalte afiligranado en Toledo[45]. No podemos descartar que semejantes joyas del ajuar profano de todos los tiempos se utilizaran alguna vez como simples recipientes, pero es evidente que hay que buscar su función principal en su misma belleza. Dispuestos primero en la mesa como los más recientes centros de mesa, estos objetos de ensueño encontraron muy pronto un lugar más digno en el aparador, la mesita suplementaria que, creada para probar la comida destinada al señor, a finales del siglo XIV evoluciona hacia una estructura vertical al servicio de la ostentación.

La naturaleza intrínsicamente visual, es más, espectacular, de las comidas señoriales de la Edad Media merece ser subrayada. Al fin y al cabo las fuentes insisten *ad abundantiam* en la combinación entre el banquete y el más amado espectáculo profano, el torneo, y el uso de premiar al vencedor de este último con una copa que puede alcanzar el nivel de calidad de la que, con la marca de Aviñón, se encuentra hoy en el Museo Poldi Pezzoli[46], no hace sino confirmar el hecho. Así se comprende que, más allá del menaje de la mesa o del aparador, el lujo tienda a impregnar, en esa época, todo el apara-

---

[45] M.-M. Gauthier, *Emaux du Moyen Âge occidental*, Friburgo, 1972, pp. 402-403; F. Baron (ed.), *Les Fastes du Gothique. Le siècle de Charles V*, catálogo de la exposición (París, 9 de octubre de 1981-1 de febrero de 1982), París, 1981, pp. 236-238; D. Heikamp y A. Grote (eds.), *Il tesoro di Lorenzo il Magnifico*, vol. II: *I vasi*, catálogo de la exposición (Florencia, 1972), Florencia, 1974, pp. 138-139; E. Steingräber, «Studien zur venezianischen Goldschmiedekunst des 15. Jahrhunderts», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* X (1961), pp. 159-160.

[46] M.-M. Gauthier, *Emaux*, cit., pp. 400-401.

to de un almuerzo o de una cena de gala. El suelo cubierto de esterillas o de sencillos juncos, las paredes decoradas con trofeos de armas y escudos, los bancos revestidos de alfombras y otros tejidos de valor o los doseles y los estrados que hacen destacar a los comensales más importantes no se limitan a enriquecer y a definir el espacio, sino que lo modelan y lo transforman profundamente. A este respecto es oportuno recordar que una de las grandes glorias del arte gótico, el gran tapiz historiado de lana y sedas de colores[47], no estaba considerada por los contemporáneos como una especie de fresco despegado que debe colgarse de forma rigurosamente plana en un muro rigurosamente derecho. Ya sea una pieza única o un elemento de una serie, vehículo de una temática banalmente devota o más exquisitamente cortesano, éste no pierde nunca las peculiaridades textiles que lo caracterizan y tan pronto cuelga tipo cortina en el hueco de una puerta o encima de una chimenea como se pliega adaptándose a un rincón de la sala o atraviesa audazmente un espacio para crear un alojamiento más íntimo y cálido.

En efecto, la búsqueda de espacios que permitan un cierto aislamiento personal o de pareja representa una exigencia profunda también en la Edad Media. A aquélla responde el arte monumental con la alcoba, ambiente privado, opuesto al público de la sala y situado normalmente en una planta diferente en la articulación marcadamente vertical de las residencias señoriales. Al principio se trata sencillamente de la cámara nupcial, que los poetas designan con el término clásico *thalamus*, del señor y su mujer, pero con el paso del tiempo aparecen habitaciones también para los hijos de la pareja señorial, para los miembros más notables de su corte o «familia», hasta para los servidores. Por muy poco fiable que sea por su espíritu enciclopédico y su convencionalismo poético, la famosa descripción que, a comienzos del siglo XII, Baudri de Bourgueil hace de la alcoba de la condesa Adela de Blois sigue siendo un valioso testimonio[48]. En ella da a entender claramente que es precisamente en el espacio discreto del dormitorio donde la sensibilidad medieval fue elaborando su más avanzado concepto de decoración. No se insiste nunca lo suficiente en el papel que el patronazgo femenino tuvo, desde los tiempos de la caballería, en el esfuerzo por llevar el arte medieval a lo privado y lo subjetivo.

Los dos núcleos principales de la decoración de la alcoba, de todas las alcobas, son la cama y el arcón. Esto significa que la alcoba no es sólo el lugar destinado al sueño y al amor, sino también, gracias a su posición apartada, una especie de guardarropa y de tesoro. La cama[49] consiste básicamente en una caja o jaula realzada, que sostiene y encierra el colchón. A esta pieza de carpintería básica se irán añadiendo con el tiempo una tarima debajo, que también puede servir de contenedor suplementario, y una estructura de apoyo para las cortinas en lo alto, accesorio esencial para conservar el calor y para la intimidad. En cuanto al arcón[50], éste se presenta como un contenedor paralelepípedo, que se apoya directamente en el suelo o está provisto de patas, en uno de cuyos lados largos se encuentra unida por unas bisagras una tapa plana o ligeramente abombada

[47] F. Joubert, «L'Apocalypse d'Angers et les débuts de la tapisserie historiée», *Bulletin monumental* CXXXIX (1981), pp. 125-140.

[48] Ph. Abrahams (ed.), *Les Œuvres Poétiques de Baudri de Bourgueil*, Paris, 1926, pp. 196-231.

[49] P. Eames, *Furniture*, cit., pp. 73-107.

[50] *Ibid*., pp. 108-180.

que también puede servir de asiento. En su interior se meten los bienes más dispares, principalmente la ropa que no se usa. Los vestidos cuelgan de barras fijas en la pared, porque el armario vertical tal como lo conocemos hoy no era frecuente y estaba destinado normalmente a guardar libros y otros objetos parecidos, según un uso antiguo que llega hasta el llamado «armario de Halberstadt»[31] y más allá.

La presentación sintetizada que hemos hecho puede dar la idea de un espacio desnudo, casi austero. No hay mayor equivocación. Los muebles medievales están realizados con gran uso del torno hasta época románica, ricamente perfilados y entallados en época gótica, completamente pintados o al menos en parte con motivos decorativos o con figuras, a lo largo de todo el periodo. La madera tratada de esta forma no dialoga con muros o con pavimentos de piedra desnuda, sino con toda una serie de materiales de revestimiento, entre los cuales destacan, por un lado, las pieles de marta cibelina; por otro, los tejidos de aparato, indicios universales e inequívocos de riqueza. La antes mencionada descripción de la alcoba de la condesa Adela de Blois de Baudri de Bourgueil consiste básicamente en la *ekphrasis* de los bordados historiados que cubrían las paredes del aposento. Uno de estos bordados[32], que el poeta dice que se extendía en torno a toda la alcoba donde se erigía la cama de la condesa, representaba un hecho histórico reciente, la conquista de Inglaterra por parte del padre de Adela, Guillermo el Conquistador. La casualidad ha querido que el mismo tema caracterice al más célebre de los bordados historiados medievales conservados, el llamado «tapiz de Bayeux» (fig. 5)[33]. No podemos adentrarnos aquí en la compleja problemática que envuelve a esta auténtica «Columna Trajana de lino», pero por lo menos tenemos que recordar que su ico-

Figura 5. Inglaterra o Normandía, tapiz de Bayeux, escenas de la conquista de Inglaterra a manos de Guillermo duque de Normandía (1066), bordado de lana de colores sobre lino, último tercio del siglo XI, detalle.

[31] H. Kreisel, *Die Kunst des deutschen Möbels*, I, Múnich, 1968, p. 19.
[32] Ph. Abrahams (ed.), *Les Œuvres Poétiques*, cit., pp. 202-211 (vv. 207-572).
[33] W. Grape, *The Bayeux Tapestry*, Munich-Nueva York, 1994.

nografía profana no es por sí misma una garantía de un destino profano y que el interés conmemorativo que se desprende de esta gran tela normanda y de sus inscripciones latinas se dirige más bien a un contexto público, probablemente eclesiástico, y nos sugiere cuáles debían de ser los tejidos reales de los que los fresquistas románicos sacaban los modelos para sus cortinajes.

De hecho la alcoba será, en la perspectiva medieval, un lugar destinado a la intimidad. Reino de la mujer, la secunda en sus ocupaciones, llenándose de los muchos, pequeños objetos que la acompañan día tras día. En primer lugar, los utensilios para el aseo, el peine y el espejo, de los que el arte gótico de la eboraria nos ha dejado ejemplos exquisitos. Luego lo que sirve para pasar el tiempo: utensilios para hilar y coser, instrumentos musicales y sobre todo juegos. El ajedrez tiene un papel de primer orden en la vida medieval que la literatura refleja fielmente, de la *Chanson de Roland* a la *Chastellaine de Vergi* o aún mejor en su versión italiana[54]. No sorprende por tanto que este juego, que supone el uso de un tablero y varias piezas de distintas formas, haya dado origen a una serie de pequeñas obras maestras, en marfil, como el llamado «ajedrez de Carlomagno» en el Cabinet des Medailles de la Bibliothèque Nationale de París, o en piedras duras, como el tablero de origen veneciano hoy en Aschaffenburg (fig. 6)[55]. Por último hay que recordar que todos estos valiosos objetos se tienen que guardar con cuidado y que para eso se hacen estuches de cuero, cofres de metal, arquetas de madera y de marfil que, elaborados en las formas y en los tamaños más diferentes, suelen ser ellos mismos también obras de arte. El *De amore* de Andrea Cappellano cita explícitamente estos bonitos recipientes entre los regalos que los amantes se pueden intercambiar legítimamente[56]. Casi como si estuviera cumpliendo con esta recomendación, el arte alemán desde la época de los Staufer en adelante elaboró en los *Minnekästchen* un tipo de especialidad nacional y a la vez una de las obras más singulares de todo el arte profano medieval[57].

Pero la intimidad a la que está destinada institucionalmente la alcoba conoce, junto a los tonos amables y ligeros, los tonos serios y profundos. Si ya en época clásica el espacio en el que se duerme, el *cubiculum*, es el testigo principal de los afanes y preocupaciones de quien lo habita, con la llegada del cristianismo se convierte, por explícito precepto de su Fundador, en el lugar destinado a la oración (Mateo 6, 5). Ésta, como es bien sabido, debería prescindir de cualquier tipo de soporte exterior. Pero muy pronto experimenta el irresistible poder psicagógico de las imágenes y de los símbolos visuales. Competencia del arte monumental y de la persona mientras se ponen en la pared o se llevan encima, estos accesorios del culto privado forman parte con pleno derecho de la decoración cuando se presentan como objetos muebles y manejables. La circunstancia, que en Bizancio favorece exclusivamente el desarrollo del icono, promueve por el contrario

---

[54] M. de Riquer (ed.), *El cantar de Roldán*, Madrid, Espasa-Calpe, 1985 (canto VIII, verso 112); C. Pellegrini (ed.), *La Castellana di Vergi*, Florencia, 1953, p. XXVIII, a cuyo texto corresponde notoriamente la decoración de la cámara del Palacio Davanzati de Florencia, ahí reproducida en la lám. 2.

[55] D. Gabort-Chopin, *Ivoires du Moyen Âge*, Friburgo, 1978, p. 203; H. R. Hahnloser y S. Brugger-Koch, *Corpus*, cit., pp. 94-95.

[56] Andrea Capellanus, *Trattato d'amore*, edición de S. Battaglia, Roma, 1947, pp. 336-337 (libro II, cap. VII, § 21) [ed. cast.: *Libro del amor cortés*, Madrid, Alianza, 2006].

[57] H. Kohlhaussen, *Minnekästchen im Mittelalter*, Berlín, 1928.

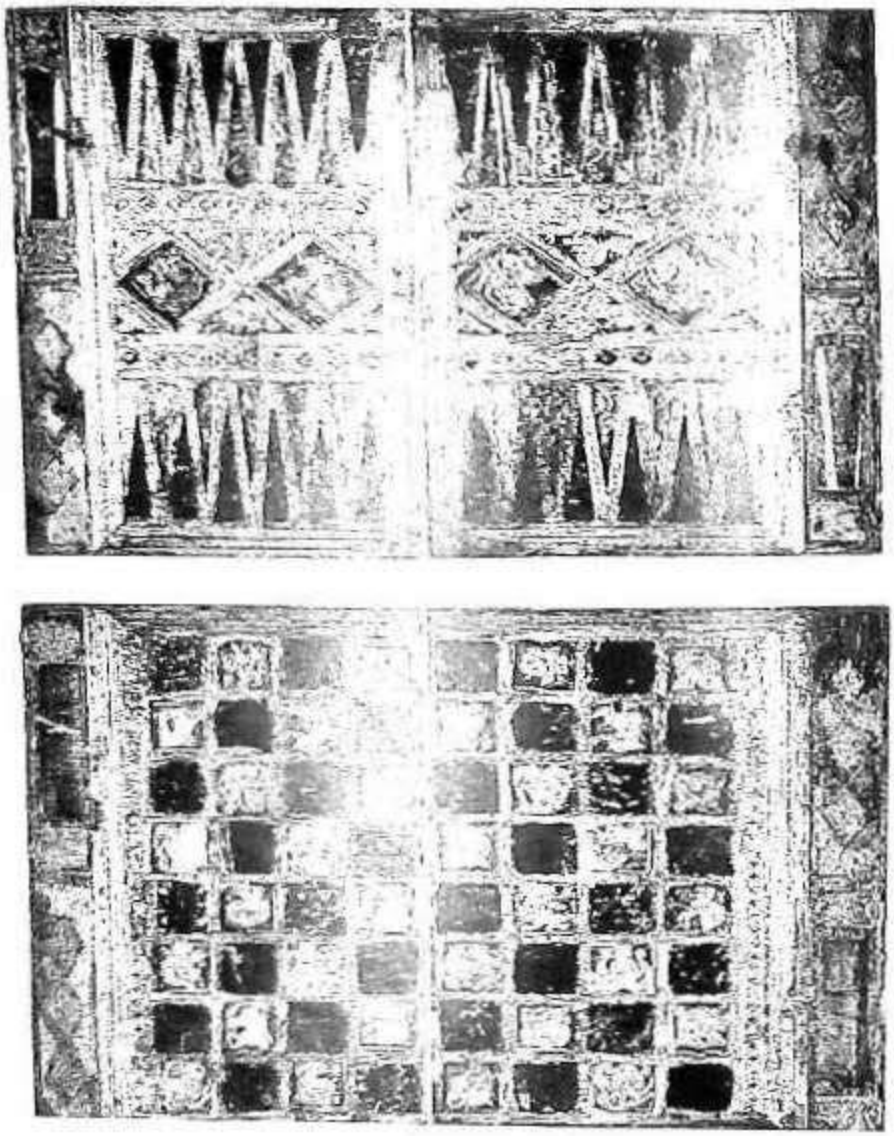


Figura 6. Venecia, tablero, lámina de plata dorada, esmalte y piedras duras, *ca.* 1300.

en Occidente una gama bastante más amplia de pinturas y esculturas, también de bulto redondo, con función devocional[58]. La calidad artística de estos objetos va desde lo serial un poco corriente de los productos destinados al mercado hasta la excepcional propiedad conceptual y ejecutiva de las piezas únicas pedidas por los comitentes más expertos y exigentes. No sabemos a qué nivel pertenecía la tabla con la Crucifixión a la que se abrazaba en los momentos de desaliento Giovanni di Paolo Morelli[59], pero la intensidad con la que el mercader florentino puso en el papel sus sentimientos más profundos queda como uno de los documentos más conmovedores de la respuesta de un devoto tardomedieval a uno de los temas más difundidos de la iconografía sacra.

---

[58] H. Belting, *Das Bild. und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin, 1981.

[59] Giovanni di Paolo Morelli, *Ricordi*, edición de V. Brance, Florencia, 1956, pp. 476-488.

La familiaridad cada vez mayor con la escritura y la lectura encarna una de las grandes conquistas del laicado de la época. Con ella está relacionada una última serie de elementos del mobiliario a los que tenemos que encontrar sitio en la alcoba ideal que estamos reconstruyendo. Más que en los libros y en los objetos de escritorio en los que compone con gusto refinado un viejo conocido nuestro, Baudri de Bourgueil, pensamos aquí en los muebles propiamente dichos, gracias a los cuales resultan más cómodas algunas operaciones en absoluto banales: por ejemplo, una silla y una mesa, a menudo ricamente elaboradas y unidas por una peana común. Este núcleo básico suele estar acompañado de un atril, que puede presentarse como un sencillo atril de mesa o como una más compleja «rueda de libros»[60], un curioso ingenio mecánico que permite pasar rápidamente de un texto a otro. Todos estos muebles tienen sus raíces en la decoración de los monasterios, en ciertos aspectos incluso de las iglesias, lo que ayuda a comprender su naturaleza de objetos decorativos estables y su aspecto decididamente monumental. Sin embargo no hay que olvidar que en la vivienda señorial o burguesa compartimentan un espacio muy diferente del de la celda o del coro. Es el espacio de una cultura nueva, en la que los contenidos sagrados se alternan con los profanos y los libros de devoción ceden tranquilamente el puesto a los de la ciencia mundana y de pura evasión.

Hacia el coleccionismo

Un dibujo de la Biblioteca de Darmstadt, sacado de un fresco muy repintado que aún se puede ve en la Sala de los Gigantes del antiguo palacio de los Carrara en Padua, nos ha dejado un retrato fascinante de Petrarca (fig. 7)[61]. El gran poeta aparece representado de cuerpo entero, sentado en actitud de leer y tomar apuntes. Su mesa de trabajo está equipada con los utensilios y materiales para escribir, un atril de mesa, una «rueda de libros»[62], un espejo que desde luego no está al servicio de la vanidad personal, sino que es un símbolo, fácilmente descifrable, del socrático «conócete a ti mismo». Al fondo, junto a la ventana, un armario grande y bello está desbordado de libros. Otros libros yacen en desorden encima de la mesa, en la tapa del arcón arrimada a la misma, incluso en el suelo en el que duerme la gata tan querida por el cantor de Laura. El trabajo intelectual ha alcanzado tal reconocimiento en la conciencia de los contemporáneos que su escenario ya no es un rincón del dormitorio, sino un pequeño espacio autónomo que las convenciones representativas del arte del siglo XIV nos permiten examinar en cada detalle.

El «escritorio» o «estudio» *(studiolo)*, como se la llamaba a esta habitación en las fuentes de la época, aparece tarde en la Edad Media[63]. Fruto último de la tendencia a

---

[60] Ph. Abrahams (ed.), *Les Œuvres Poétiques*, cit., pp. 51-54, 121-122, 132-134, 161-162, 264-265, 267-268 y 333-335.

[61] A. Grafton, «L'umanista come lettore», en G. Cavallo y R. Chartier, *Storia della lettura nel mondo occidentale*, Roma-Bari, 1995, p. 239.

[62] G. Mariani Canova (ed.), *La miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento*, catálogo de la exposición (Padua, 21 de marzo-27 de junio de 1999), Módena, 1999, pp. 179-181.

[63] W. Liebenwein, *Studiolo. Die Entstehung eines Raumtyps und seine Entwicklung bis um 1600*, Berlín, 1977 [ed. ital.: *Studiolo. Storia e tipologia di uno spazio culturale*, Módena, 1988, pp. 3-40].

Figura 7. Padua, *De viris illustribus* de Francesco Petrarca (en la vulgarización de Donato degli Albanzani). Petrarca en el estudio, miniatura sobre pergamino, finales del siglo XII.

la diferenciación y especialización de los espacios domésticos, ése corona y en cierto sentido recapitula las conquistas. Así, además de defender su autonomía respecto a la alcoba, tampoco duda en apropiarse de algunas de las funciones que caracterizan a otros espacios de origen más antiguo: el oratorio privado, el guardarropa y la cámara del tesoro. El resultado es que en el «estudio» o «escritorio» llega a acumularse una panoplia de objetos sacros y profanos en teoría ajenos al mismo, que, al contacto con ese espacio, reciben una legitimación y una valorización cultural desconocidas anteriormente. Si es sin duda exagerado empezar desde aquí la historia del coleccionismo, es indudable que precisamente aquí ese fenómeno endémico conoce la crisis resolutiva que lo llevará a asumir unas características nuevas y, en ciertos aspectos, más modernas.

El impulso, muy humano, de recoger y guardar cosas que se consideran de valor se halla presente a lo largo de toda la Edad Media[64]. Al principio, en paralelo a lo que es la orientación general de la vida de los pueblos bárbaros, es sobre todo un método para atesorar vestidos, armas, insignias, joyas y similares. Con el paso del tiempo y la progresiva organización de la sociedad cristiana, se van añadiendo otras tipologías, *in primis* lugar reliquias y libros, y luego también objetos de uso doméstico o cultural que destacan por algún valor (fig. 8). Esto significa que el monopolio de las artes de la persona

[64] J. von Schlosser, *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance*, Leipzig, 1908 [ed. cast.: *Las cámaras artísticas y maravillosas del Renacimiento tardío*, Madrid, Akal, 1988], sigue siendo hoy día la más interesante introducción a la historia del coleccionismo medieval.

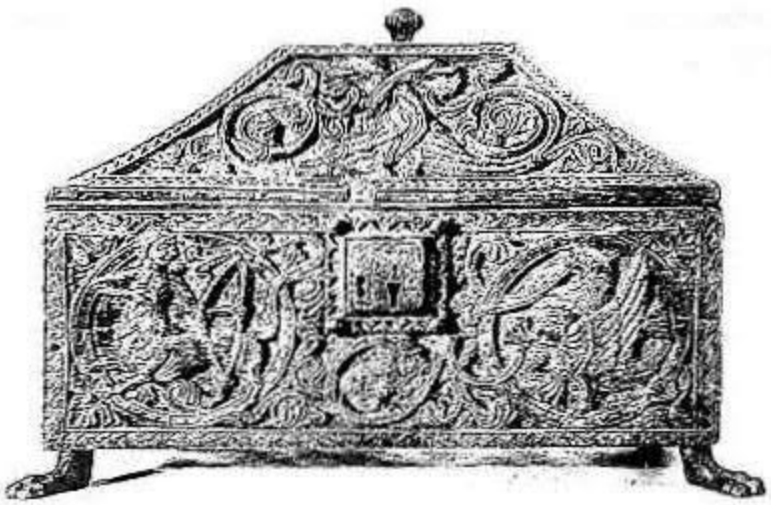


Figura 8. Renania, cofre para joyas, madera de boj con restos de dorado, principios del siglo XII.

está repartido y que, junto a las mismas, se hace oír con todas sus fuerzas la decoración. A propósito de personalidades de excepción, de Carlomagno a Federico II de Suabia[65], las fuentes hablan también de la adquisición de estatuas y de grupos escultóricos antiguos de carácter monumental. Pero se trata de casos aislados, para cuya mayor parte no es difícil demostrar que las razones de la ideología daban más valor a las del simple coleccionismo. Ésos no descartan, en todo caso la ponen aún más en evidencia, la primacía de los objetos pequeños y manejables que vale también para lo que se refiere al coleccionismo de arte antiguo, si es verdad, y lo es, que monedas, tallas, camafeos, jarrones, estatuillas y fragmentos plásticos de todo tipo constituyen los materiales arqueológicos más accesibles en cualquier momento.

El punto es de crucial importancia para nosotros. A diferencia del arte público, monumental, que suele imponer la visión desde lejos, el arte privado que el coleccionismo hace objeto de sus ávidas atenciones provoca una intensa aproximación corpórea. Las piezas se cogen con la mano, se huelen, se las hace sonar, se acarician y se disfrutan en todos sus valores táctiles. Su propia visión gana, ya que se les puede dar la vuelta para mirarlas por todos lados y exponerlas a las más oportunas condiciones de luz. Cualquier curiosidad puede ser satisfecha; cualquier pregunta puede hallar una respuesta concreta en el encuentro solitario con las obras o en un intercambio provechoso de ideas con los pocos y fieles amigos que se admiten para compartir esa excitante experiencia. Todo ello no sólo produce placer; también crea una forma de conocimiento particular, que privilegia los datos sensibles, materiales y de manufactura, respecto al orden mental.

La Edad Media no ha dejado de dirigir su atención hacia esta forma de conocimiento. «Conocedores» son para Restoro d'Arezzo los que saben apreciar los jarrones

[65] J. Adhémar, *Influences antiques dans l'art du Moyen Âge français*, Londres, 1939, p. 143; E. Panofsky, *Renaissance and Renascences in Western Art*, Estocolmo, 1960.

antiguos; «cognoisseurs de telz choses» para Cristina da Pizzano, la escritora contemporánea del famoso coleccionista Jean de Berry, eran los consejeros de los que había echado mano Carlos V de Francia para sus adquisiciones de telas y joyas[66]. Sólo en el «escritorio» o «estudio» de los primeros humanistas italianos se abrirá paso una exigencia radicalmente alternativa. Releamos las palabras con las que Boccaccio expresa su elogio a Giotto:

> [...] avendo egli quella arte ritornata in luce, che molti secoli sotto gli error d'alcuni che piú a dilettar gli occhi degl'ignoranti che a compiacere allo'ntelletto de' savi, dipingendo era stata sepulta, meritamente una delle luci della fiorentina gloria dirsi puote[67].

Los «sabios» de este memorable fragmento son unas figuras muy diferentes a las de los «conocedores» citados más arriba. En vez de en la mera experiencia, su juicio se funda en las teorías y las reflexiones que han aprendido de los autores antiguos y que en algunos casos han querido encontrar en los más importantes artistas modernos. En esta insistencia en el orden mundial sin duda se pierde algo, pero lo que se gana es por lo menos igual de importante. El arte empieza a deshacer los nudos que lo atan al trabajo manual y a estrecharlos con el trabajo intelectual. Ahora sí que tiene realmente la Edad Media los días contados.

---

[66] Restoro d'Arezzo, *La composizione del mondo colle sue cascioni*, edición de A. Morino, Florencia, 1976, pp. 198-200 (libro II, cap. VIII, § 4bis); Cristina de Pizán, *Livre des fais et bonnes meurs du sage roy Charles V*, citado en W. Liebenwein, *Studiolo*, cit., ed. ital., pp. 29, 31 y 146, n. 99.

[67] G. Boccaccio, *Decameron*, edición de Ch. Singleton, Bari, 1955, II, p. 14 (jornada VI, novela 5).

12

«El presente del pasado»: las formas clásicas en la Edad Media

Claudio Franzoni*

«Post spatia temporum a voragine terrae abstracta»: interpretar la reutilización

Ciriaco de Ancona, en el Peloponeso (hacia 1447), ve algunas inscripciones y unos relieves helenísticos (que atribuye a lo que en la Edad Media era el escultor *ex definitione*) y capta bien el sentido de la nueva colocación en una iglesia dedicada a la Virgen[1]:

> Polycleti opus ex antiq(uo) et diu iam deleto Argivae Myceneaeque Iunonis delubro, et Argivo in campo, ad sacram b(eatae) Virg(inis) aedem a posteris et n(ost)r(ae) religionis ho(m)i(ni)b(us) ornamento deductum[2].

La percepción del reaprovechamiento de antigüedades durante la Edad Media no es por tanto un hecho reciente: un siglo más tarde será Rafael quien reobserve que en el arco de Constantino se había puesto más de un relieve de época anterior[3]. Y del Renacimiento en adelante no faltan quienes se dan cuenta del singular estatus de algunas piezas antiguas, como Giovanni Ciampini, a propósito de las lápidas con trofeos navales e instrumentos sacrificiales colocados en el siglo XIII en un ambón de San Lorenzo Extramuros[4].

---

* Quiero dar las gracias aquí a Chiara Frugoni, Enrica Pagella, Adriano Peroni y Salvatore Settis por haber discutido conmigo sobre los temas de este texto y por haberlo mejorado con numerosas indicaciones y consejos.

[1] Milán, Biblioteca Ambrosiana, cod. Trotti 373, fol. 115.

[2] «Obra de Policleto proveniente del antiguo y ya desde hace tiempo destruido templo de Juno de Argos y Micenas, en la llanura de Argos, más tarde llevado como ornamento a la iglesia de la beata Virgen por personas pertenecientes a nuestra religión.»

[3] S. Settis, «Tribuit sua marmora Roma: sul reimpiego di sculture antiche», en *Lanfranco e Wiligelmo. Il duomo di Modena*, catálogo de la exposición (Módena y Nonantola, 1984-1985), Módena, 1984, pp. 309-317.

[4] G. G. Ciampini, *Vetera monimenta*, I, Roma, 1690, pp. 14 y 24: «Ex quo [por la presencia de objetos relacionados con los ritos paganos] quis non arguat marmor illud ex aliquo ethnicorum aedificio fuisse desumptum? [¿quién no deduce que ese mármol lo habían sacado de algún edificio pagano?]».

Para llegar luego a Giovanni Marangoni, quien incluso le dedicará a la reutilización un libro en 1744, una casuística muy amplia, llena de situaciones que para entonces ya no se podían documentar[5].

El fenómeno de la recuperación y de la reutilización de lo antiguo, objeto de investigación de los últimos años[6], se nos presenta hoy cada vez más claro en sus variadísimas dimensiones, en una amplia casuística que, según las regiones y las épocas, nos dice que la relación con el modelo clásico pasa casi siempre a través de una relación directa con los materiales y, tanto si querían acoger aspectos de la cultura antigua, como si querían oponerse a ella, era inevitable que trataran materialmente con los restos antiguos. De ahí que parezca que algunos de los primeros santos pasaron gran parte de su tiempo destruyendo templos e «ídolos» de la religión pagana: episodios de los que quedó un firme recuerdo en el mundo cristiano, pues aún en el siglo XVI los frescos de la Sala de Constantino en el Vaticano describen a un escultor convertido al cristianismo destruyendo las estatuas de los dioses paganos realizadas por él, o una estatua de Mercurio rota en el suelo y una cruz en su pedestal. Pero a partir de ahí ¡cuántos templos, tal vez más silenciosamente, serán transformados en iglesias[8]! Por otro lado, con mucho sentido común, en una carta del 601 san Gregorio Magno invitará a «readaptar» (*commodari*) los templos antiguos si «están bien construidos» («si bene constructa sunt»)[9].

El problema era transformar el paisaje pagano (necrópolis, arcos, obras públicas...) en paisaje cristiano, los templos lo primero de todo: en Atenas el Partenón fue transformado muy pronto en basílica cristiana[10], pero también en Italia observamos, por ejemplo, que la iglesia de Sant'Angelo in Formis surge exactamente sobre el templo de Diana Tifatina, como testimonia todavía el suelo y la inscripción que ahí se lee[11], o que un templo de Agrigento fue transformado en edificio de culto cristiano.

Así pues, empezando por los edificios sacros (aunque podríamos continuar por columnas, capiteles, esculturas, sarcófagos...), todo se puede y debe usar. Pero este uso no es casi nunca indiscriminado e improvisado; es más, el aspecto que más sorprende es el de la coherencia con la que se emplean ciertos materiales, sobre todo los capiteles[12]. A veces esta continuidad presenta unos aspectos estupefacientes: en la abadía de San

---

[5] S. Settis, «Tribuit», cit., p. 316.

[6] Nos remitimos a la rica y por fuerza incompleta recopilación de A. Esch, *sub voce* «Reimpiego» (reutilización), en *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, IX, Roma, 1998, pp. 876-883; para una visión de conjunto cfr. también S. Settis, «Les remplois», en *Patrimoine, temps, espace. Patrimoine en place, patrimoine déplacé. Actes des Entretiens du Patrimoine sous la présidence de F. Furet* (París, 1996), París, 1997, pp. 67-86.

[7] T. Buddensieg, «Gregory the Great, the Destroyer of Pagan Idols», *Journal of the Warburg and Courtauld Institute* XXVIII (1965), p. 62, láms. 5 y 7a.

[8] M. Montesano, «Distruggere, fondare, sacralizzare», en F. Cardini (ed.), *La città e il sacro*, Milán, 1994, pp. 373 y ss.

[9] P. Ewald y L. M. Hartmann (eds.), *Gregorii I papae Registrum epistolarum, Monumenta Germaniae Historica* (en adelante *MGH*), *Epistolae* (II, I), II, Berlín, 1926, p. 331 (XI, 55); sobre este pasaje cfr. ahora A. Peroni, «Architettura ottoniana e architettura romanica alla luce del reimpiego dell'antico», *Mittellateinisches Jahrbuch* 35 (2000), pp. 205-225.

[10] M. Pavan, *L'avventura del Partenone: un monumento nella storia*, Florencia, 1983, p. 38.

[11] S. Battino, «L'iscrizione pavimentale da Sant'Angelo in Formis: una revisione», *Ostraka* V, 1 (1996), pp. 15 y ss.

[12] A. Peroni, *sub voce* «Capitello» (capitel), en *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, cit., IV, Roma, 1993, pp. 185-187.

Pietro de Ferentillo, donde además desde la Alta Edad Media el reaprovechamiento es una práctica normal (como demuestra la célebre lápida de *magister Vrsus,* sacada de un fragmento de inscripción romana[13]), la caja de las limosnas no es sino un cipo que tenía idénticas funciones *(thesaurum)* también en época romana[14].

Así hoy, mucho mejor que hace algunos decenios, se abre ante nosotros un panorama extendido y todavía en parte inexplorado, y tal vez sólo allí donde se han hecho estudios en profundidad se puede intentar llegar a unas conclusiones, como ha pasado con la reutilización de los sarcófagos[15], o la de los materiales antiguos para la arquitectura[16], o también con ciertas áreas geográficas[17]. Pero, aun admitiendo que tenemos los datos necesarios sobre un determinado caso o sobre una situación más general, ¿cómo habría que interpretar tales reutilizaciones?

Aunque ya se pueda entrever en las notas de Ciriaco una interpretación abierta no sólo al aspecto utilitario (los relieves «de Policleto» usados como «ornamento» de una iglesia), el problema del sentido de la reutilización de las antigüedades se presenta mucho más difícil de resolver y de hecho durante mucho tiempo se ha descartado que hubiera que hacerse preguntas sobre lo que habría sido únicamente una exigencia material.

La impresión es que hoy –por el contrario– el fenómeno se lee, a veces, con simplificaciones y generalizaciones, sobre todo como implícito homenaje a la Antigüedad, o sino, sobre todo, en clave ideológica, es decir, como signo de un proyecto de *renovatio,* como deseo de retomar el prestigio y la autoridad imperiales. Sin duda éste es el caso, por poner sólo algunos ejemplos, de la catedral de Pisa o de la época de Federico II pero también de otros muchos episodios, como el uso de gemas antiguas en los diplomas de soberanos carolingios testimoniado por Mabillon: un sátiro en un diploma de Pipino del 753, un Júpiter Serapis en uno de Carlomagno del 812[18]. O también lo que ocurrió en Roma en el siglo XIV: dos urnas cinerarias, una en la que se lee el nombre de Agripina mujer de Germánico[19] (fig. 1) y la otra de Nerón César hermano de Calígula[20], ambos del *Mausoleum Augusti,* fueron usados *pro mensuris,* es decir, para establecer las medidas oficiales de la ciudad (la «*rugitella* de grano» –de trigo– y la «de cal»); las inscripciones antiguas no se borran, sino que se añaden inscripciones en caracteres góticos y también figuras de antiguos romanos[21]. Por supuesto, la forma de las urnas cinerarias se adaptaba a su finalidad, pero ¿cómo no vamos a pensar que los nombres de Agripi-

---

[13] *Corpus Inscriptionum Latinarum* (en adelante *CIL*), XI, 4989.

[14] *CIL*, I, 2, 2, 2104; *CIL*, XI, 4988; *additamenta* p. 1380 en n.º 4.988.

[15] B. Andreae y S. Settis (eds.), *Colloquio sul reimpiego dei sarcofagi romani nel Medioevo* (Pisa 5-12 de septiembre de 1982), Marburgo, 1984.

[16] J. Poeschke (ed.), *Antike Spolien in der Architektur des Mittelalters und der Renaissance,* Múnich, 1996.

[17] P. Pensabene, «Contributo per una ricerca sul reimpiego e sul "recupero" dell'Antico nel Medioevo», *Rivista dell'Istituto nazionale d'Archeologia e Storia dell'arte,* serie III, año XIII (1990), pp. 5-138; *id.*, «Reimpiego dei marmi antichi nelle chiese altomedievali a Roma», en G. Borghini (ed.), *Marmi antichi,* Roma, 1989, pp. 55-63.

[18] J. Mabillon, *De re diplomatica libri VI,* París, 1681, p. 387 (en alto) y p. 389; O. Posse, *Die Siegel der deutschen Kaiser und Könige,* I, Dresde, 1909, láms. 1,2 y 1,3.

[19] *CIL*, VI, 886.

[20] *CIL*, VI, 887.

[21] R. Lanciani, *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità (1000-1530),* edición de L. Malvezzi Campeggi, vol. I, Roma, 1989, p. 44.

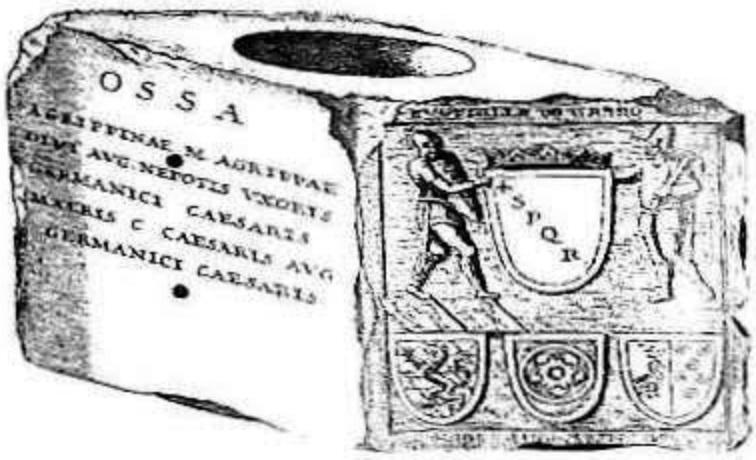


Figura 1. Urna cineraria de Agripina, grabado de J.-J. Boissard, *Romanae urbis topographiae et antiquitatum*, Francfort, 1597

na y Nerón César se relacionaron inmediatamente con los personajes de la primera edad imperial y que la *auctoritas* del imperio sirvió para reforzar el prestigio de las magistraturas medievales? Hay por tanto, y volveremos a ello más adelante, un indudable uso político de lo antiguo, pero sería un error interpretar la reutilización únicamente en esta clave.

Tomemos en consideración uno de los más lejanos intentos de captar el sentido de un reaprovechamiento. En el panel que Aby Warburg, en *Mnemosyne*, había dedicado a la «Ninfa» sale dos veces la fotografía de un relieve romano de Verona, encajado en la cripta de San Zenón; la imagen de la doncella en movimiento que desde hace años encandilaba al erudito (hasta el punto de ponerle el nombre, además, casi intraducible de *Eilsiegbringitte*) asumía en esta escultura veronesa un significado bien distinto del de las derivaciones del pleno Renacimiento:

> Brígida rápida victoria como símbolo de su estructural sometimiento en la cripta de Verona – la rápida portadora de victoria, castigada, ha sido derribada y emparedada en los pilares de la cripta de San Zenón, apóstol de los negros[22].

Para Warburg era un signo de la degradación de los motivos clásicos durante la Edad Media cristiana: el ágil movimiento de la doncella antigua bloqueado entre las piedras de la iglesia veronesa. Se trata por tanto de una posición al menos en apariencia en las antípodas de la que ve la reutilización como un homenaje implícito a lo antiguo. Hay un pasaje de san Agustín que parecería dar la razón a la visión de Warburg:

> Cuando templos, ídolos y bosques sagrados y similares son destruidos con permiso de la autoridad, a pesar de que nuestra participación es una clara prueba del hecho de que

[22] A. Warburg, *Grundbegriffe, Notizbuch*, I, p. 22; II, p. 24; citado por E. H. Gombrich, *Aby Warburg: An Intellectual Biography*, Londres, 1970 [ed. cast.: *Aby Warburg. Una biografía intelectual*, Madrid, Alianza, 1992].

> nosotros no los honoramos, es más, los detestamos, debemos cuidarnos del apropiarnos de los mismos para nuestro uso personal y privado; así quedará claro que los destruimos no por rapacidad, sino por devoción. Pero, cuando son convertidos a beneficio de la comunidad y no para usos privados, o también para honorar al verdadero Dios, les ocurre lo mismo que a los hombres, que de sacrílegos e impíos pasan a la verdadera religión[23].

No es un «sometimiento», sino más bien una «conversión» (material como espiritual) de lo que antes no era cristiano; la fuerza de la nueva fe sería tal que no necesitaba de una anulación de la historia precedente, sino que imprimía a ésta un nuevo significado. Agustín aplicará el mismo razonamiento a la literatura clásica –recordando lo que los hebreos habían hecho con los objetos cogidos de los egipcios– y dirá que las partes que se podían acoger «había que convertirlas al uso cristiano»[24].

En esta línea se proponen, documentadas entre los siglo VIII y XIII, oraciones para *emendar* los «vascula arte fabricata gentilium [...] post spatia temporum a voragine terrae abstracta» («vasos producidos con maestría por los paganos [...] después de mucho tiempo extraídos de la vorágine de la tierra»[25]: evidentemente es una situación lo bastante frecuente como para justificar la creación de unos procedimientos rituales idóneos pero a la vez tan delicada –se trata de objetos «paganos»– que hay que recurrir a oraciones que los reabsorban en la nueva dimensión religiosa. Por supuesto bien distinto es usar las mismas urnas o usar sólo el material, lo que hizo el obispo de Tomi Paternus a comienzos del siglo VI, como declara la inscripción de un plato de plata en la que se insiste sobre el verdadero origen de la pieza: «Ex antiquis renovatum est» («Ha renacido de materiales antiguos»)[26].

En fin, que considerar cada episodio de reutilización un modo para declarar (más o menos abiertamente) interés o amor por lo antiguo puede llevarnos de nuevo a ver la Edad Media como «protorrenacentista» pero aún más atrasada y sin pulir. En realidad las cosas son mucho más complejas y hay que tener presente la extrema variedad de las situaciones y aceptar que existe una escala de intensidades, en una gama que va de la indiferencia a la apreciación más convencida.

Pero el reaprovechamiento de antigüedades en la Edad Media, aunque resulte paradójico, tiene que verse ante todo como uno de los legados más conspicuos de la cul-

---

[23] San Agustín, «Epistolarum classis II», epístola 47,3, en *Patrologia Latina* (en adelante *PL*), 33, col. 185: «Et cum templa, idola, luci, et si quid huiusmodi, data potestate everruntur quamvis manifestum est cum id agimus, non ea nos honorare, sed potius detestari, ideo tamen in usus nostros privatos duntaxat et proprios non debemus inde aliquid usurpare, ut appareat nos pietate ista destruere, non avaritia. Cum vero in usus communes, non proprios ac privatos, vel in honorem Dei veri convertuntur, hoc de illis fit quod de ipsis hominibus, cum ex sacrilegis et impiis in veram religionem mutantur».

[24] *Id.*, «De doctrina christiana», II, 40, 60, *ibid.*, 34, col. 63: «[...] in usum convertenda christianum».

[25] A. Le Prévost, «Sur la collection de vases antiques trouvés en mars 1830 à Berthouville», *Memoires de la Société des antiquaires de Normandie* VI (1833), p. 77; C. du Cange, *Glossarium Mediae et Infimae Latinitatis*, vol. VIII, Niort, 1887, *sub voce* «Thesaurus», p. 99; F. Cabrol y H. Leclerq, *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de Liturgie*, t. XI, vol. I, Paris, 1933, col. 75; W. Krämer, «Zur Wiederverwendung antiker Gefässe im frühen Mittelalter», *Germania* XLIII (1965), pp. 327-329.

[26] F. Cabrol y H. Leclerq, *Dictionnaire*, cit., XV, 2, col. 2428; Ph. Verdier, *American Journal of Archaeology* LXVII, 1 (1963), p. 110.

tura romana: en efecto, ésta no dio sólo en herencia los sillares, las estatuas y los monumentos, sino que dejó la costumbre de absorber, sin descuidar en absoluto el nivel de lo concreto, experiencias culturales remotas, a trasladar al presente la relación con el pasado; sólo hay que pensar –por poner dos ejemplos– en el impresionante caso de los «templos itinerantes» en la Grecia de época romana[27] o en la frecuencia con la que las estatuas eran readaptadas para representar a nuevos personajes.

Si el reaprovechamiento es el medio privilegiado con el que se acercan a lo antiguo –sobre todo a nivel material (en cambio el Humanismo preferirá remitirse principalmente al texto)–, de ello resultará que el fenómeno es, podría decirse, un elemento del lenguaje, y que el hibridismo, la superposición de formas, la mezcla de técnicas y de materiales vienen a ser aspectos fundamentales de la sensibilidad estética del hombre medieval.

Interpretar «justamente»

También a Edward Gibbon[28] lo maravilló un hecho relatado por Eusebio de Cesarea (*Historia ecclesiastica*, 7.18) y Filostorgio (*Historia ecclesiastica*, 7.3 y ss.): en Paneas (Palestina) había una estatua de bronce (¿un evergetes [benefactor]?) ante la cual se arrodillaba una figura femenina y los cristianos la consideraban una imagen de Cristo con la hemorroisa de los Evangelios.

Un edificio y sus partes se podían readaptar tranquilamente; si se encontraban con la estatua de un dios pagano, la podían ocultar o destruir. Pero la cosa no estaba tan clara si se encontraban ante imágenes no declaradamente «paganas», no abiertamente opuestas a la cultura cristiana; ¿qué podían significar entonces esas extrañas imágenes? Una vez descartada la posibilidad de recurrir a la mitología y, más en general, la de orientarse en el sistema de los signos clásicos, una pregunta tan espontánea se podía resolver remitiéndose a la nueva «mitología» cristiana: precisamente lo que ocurrió en el episodio narrado por Gibbon pero también en otras muchas ocasiones, empezando por la estatua ecuestre de Marco Aurelio de Letrán (y luego del Capitolio), que en la Edad Media creían que representaba a Constantino[29].

Si las ruinas de Roma están en el centro de esta relectura cristiana de la Antigüedad –pensemos en los ejemplos recogidos por Arturo Graf en *Roma nella memoria e nelle immaginazioni del Medio Evo* (1882)– estos relatos surgen un poco por todas partes: en la *Vida de san Honorato* de Raymon Féraud (siglo XIII) se lee que los *Tropaea Augusti*

---

[27] S. E. Alcock, *Graecia capta. The Landscapes of Roman Greece*, Cambridge, 1993 [ed. ital.: *Graecia capta. Politica, economia e società nel paesaggio dell'Ellade romana 200 a C.-200 d.C.*, Génova, 1999, pp. 257-263].

[28] E. Gibbon, *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire*, Londres, 1776-1788 [ed. cast.: *Historia de la decadencia y caída del Imperio romano*, Madrid, Turner, 1984, III]. Sobre las lecturas del grupo escultórico por parte de los primeros autores cristianos y sobre el reconocimiento de la Verónica en la figura femenina cfr. D. Freedberg, *The Power of Images*, Chicago, 1989 [ed. cast.: *El poder de las imágenes*, Madrid, Cátedra, 2009]; sobre las interpretaciones de la obra desde el siglo XVI hasta Cicognara cfr. F. Haskell, *History and Its Images. Art and the Interpretation of the Past*, New Haven, 1993 [ed. cast.: *La historia y sus imágenes. el arte y la interpretación del pasado*, Madrid, Alianza, 1994].

[29] Cfr. la historia esbozada por C. Frugoni, «L'antichità: dai "Mirabilia" alla propaganda politica», en S. Settis, *Storia dell'arte italiana. Memoria dell'antico nell'arte italiana*, I: *L'uso dei classici*, Turín, 1984, pp. 32 y ss.

(tropaeum Alpium) habían sido construidos por Apolo, gran mago que además estaba enterrado ahí (pero no se discute su antigüedad)[30].

Pero lo que aquí más nos interesa son los monumentos que presentan imágenes: en un sarcófago de Marsella de la primera mitad del siglo IV la mutilación de la nariz del busto del difunto hace que fuera identificado como santa Eusebia, que se mutiló la nariz para huir de los sarracenos[31]. Una escena con los tres jóvenes judíos en el horno ardiente en otro sarcófago provenzal tal vez está basada en la leyenda sobre el sacrificio a Diana por parte de «tres hermosos jóvenes» que aparece en los *Otia Imperalia* de Gervasio de Tilbury a principios del siglo XIII[32]. Por no hablar del hermoso sarcófago de Tolentino en el que el difunto *Catervius* citado en la inscripción, que además era sin duda cristiano, se convierte en un santo, es decir, san Catervo: una Vida, no de antes del siglo XIII, construye –interpretando precisamente inscripciones y relieves de tema sagrado– su biografía y la de la mujer, a los que hacen mártires del siglo I[33]. Si nos desplazamos a Grecia, la razón por la que en el lado norte del Partenón sólo permanece íntegra una metopa (fig. 2) ¿puede que sea porque la escena se interpretaba como una *Anunciación*[34]?

Uno de los casos más notables es el del «camafeo de Francia», la más grande de las sardónices grabadas que nos han llegado de la Antigüedad (31 cm de altura), que fue donado por Balduino II a san Luis XI en 1247; antes de entrar en el Cabinet des Médailles de París había sido conservado en la Saint-Chapelle donde, a veces también expuesto a la veneración de los fieles, se le tenía como la imagen del triunfo de José en la corte del faraón[35].

Figura 2. Atenas, Partenón, friso dórico del lado norte, metopa con Atenea y Hera (o Temis), mármol, segunda mitad del siglo V a.C., reproducción gráfica.

[30] *CIL*, V, 2, p. 1092 (n.° 7817): «[...] am peyras de gran cayradura / e obras d'antigua figura / colonnas de marme pesanz / y mes maravillosas grantz [...]».

[31] F. Benoit, *Sarcophages paléochrétiens d'Arles et de Marseille*, París, 1954, p. 70, n.° 102.

[32] *Ibid.*, p. 54, n. 1.

[33] CIL, IX, 5566; H. Leclercq, *sub voce* «Tolentino», col. 2425, en F. Cabrol y H. Leclercq, *Dictionnaire*, cit., XV, 2; Th. Klauser, «Ein altchristlicher Sarkophag als Ausgangspunkt einer hagiographischen Legendenbildung», *Jahrbuch für Antike und Christentum* X (1967), pp. 200-201.

[34] G. Rodenwaldt, «Interpretatio christiana», *Archäologischer Anzeiger* XLVIII (1933), pp. 401 y ss.

[35] A. Furtwängler, *Die antiken Gemmen*, II, Berlín-Leipzig, 1900, pp. 268 y ss., lám. 48,8.

Estos episodios y otros muchos ¿se deben liquidar todavía como «mitos y leyendas», y por eso se subraya su vertiente fantástica?, ¿o se debe destacar el esfuerzo interpretativo que subyace en cada uno de ellos? Esta costumbre de darles de todas formas una lectura, como si no se tratase de un modo ajeno con el que no vale la pena y no se puede comunicar –un modo muerto, en definitiva– llevará poco a poco a echar por tierra esta primera actitud, es decir, a procurar leer como antiguas las obras antiguas.

Ahora intentaremos profundizar, entre otras, en la historia de un objeto perdido, la cual, sin embargo, se puede reconstruir con una discreta seguridad. En las *Inscriptiones sacrosanctae vetustatis* de Pietro Apiano (1534), junto al dibujo de una gema antigua se puntualiza:

> Epigramma repertum a Conrado
> Celte in gemma signatoria, aureo *(sic)*
> Cruci insitum in monasterio Ritisch
> Iuxta Olmuntz. Mense Iulio
> Anno domini MDIIII[36].

El humanista alemán Conrad Celtis había terminado hacía poco la redacción de los *Amorum libri* (1502) y lógicamente estaba interesado en esa inscripción leída en la gema engastada en la cruz áurea de un monasterio de Olomouc en Moravia: *Venus Iocus Cupido,* Venus, el hijo y su compañero Iocus, como cuentan Horacio y Prudencio[37].

Pero ni Celtis ni Apiano ni el grabador (que según E. Panofsky también en este caso releyó el boceto del humanista a partir de unos modelos de Durero[38]) se dieron cuenta de que había algo extraño. En cambio cayó en ello, mucho más tarde, un corresponsal de Galileo, ese personaje en muchos aspectos tan contradictorio que fue Fortunio Liceti. En un extenso comentario de los *Hieroglyphica* (1653)[39] aborda el tema: en la gema estará también Cupido (fig. 3) pero desde luego Venus no. En fin, que no hay una correspondencia entre texto e imágenes: en efecto la gema mostraba dos amorcillos alados; el de la izquierda (indicado como *Venus*), sin atributos femeninos, está sentado, tiene una corona de laurel en la cabeza y toca una especie de arpa apoyada en el suelo; el otro sujeta una especie de máscara de vieja con largas trenzas; es el motivo, conocido en varias versiones, de los *putti* que juegan con máscaras[40], amado también en la Edad Media[41].

---

[36] En el folio CCCCLI («Inscripción encontrada por Conrad Celtis en la gema de un sello engastada en la cruz áurea del monasterio de Ritisch de Olmuntz, en el mes de julio del año del Señor 1504»).

[37] Horacio, *Carmina,* I, 2, 34; Prudencio, *Psychomachia,* I, 433.

[38] E. Panofsky, *Meaning in the Visual Arts,* Garden City, 1955 [ed. cast.: *El significado en las artes visuales,* Madrid, Alianza, 1979].

[39] Fortunio Liceto, *Hyeroglyphica sive antiqua schemata gemmarum anularium,* Padua, 1653, pp. 372-375. El grabado está también en V. Cartari, *Le imagini de i Dei de gli antichi* [1571], Venecia, 1996, lám. 84, p. 471.

[40] N. Blanc y F. Gury, *sub voce* «Eros», en *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (en adelante *LIMC*), III, Zürich-Münich, 1986, p. 1034, n.os 657-661.

[41] B. Palma Venetucci, «Continuità di un motivo iconografico ellenistico: il Putto con la maschera», en AA. VV., *Studi Miscellanei,* vol. XXVIII, Roma, 1991, pp. 221 y ss.

Figura 3. Gema romana, grabado de F. Liceti, *Hieroglyphica sive antiqua schemata gemmarum anularium*, Padua, 1653.

No tenemos muchos datos para fechar el episodio, salvo que el hecho de incluir una gema en una pieza de orfebrería sacra parece más típico de la Alta Edad Media que de periodos posteriores; además se puede añadir que, para engañar a Celtis y Apiano, los caracteres del epígrafe no debían de ser góticos y por eso la intervención no debería ser posterior a época románica. Así que todo el que tuvo en sus manos la gema quiso interpretarla pero no en sentido cristiano, aunque se hubiera puesto en una cruz: el amorcillo de la derecha hace pensar en *Cupido;* al sentado, un poco más grande, se le tomó por su madre, y la máscara entonces era *Iocus*.

Interpretaciones de orientación cristiana e interpretaciones en la dirección antigua, sin duda «erradas» según un enfoque filológico, pero incluso los contemporáneos de Cola di Rienzo, cuando afirmaban que éste «interpretaba estas figuras de mármol justamente»[42], sostenían que no todas las explicaciones de lo antiguo podían ser correctas. Tener en cuenta sólo los errores, los malentendidos, las fantasías contenidas en muchas de las hipótesis medievales sobre la Antigüedad sin considerar la dimensión mítica en las que nacen impide captar la vitalidad y observar que son, independientemente de cómo se las quiera interpretar, el signo de un debate en marcha; un diálogo que ahora se puede cerrar bruscamente, ahora puede abrirse, incluso a riesgo –como en el episodio contado por Apiano– de terminar en un camino equivocado. Pero este proceder verdaderamente errático también da la posibilidad de llevar aún más allá el umbral de la interpretación y darle a la misma, como veremos, un valor muy concreto.

[42] C. Frugoni, «L'antichità», cit, p. 16.

Bajo el signo de la ambigüedad: la *conversio* de las imágenes

Una imagen *iacta*, abandonada en cualquier parte es el fondo hipotético, aunque no inverosímil, de un *exemplum fictum* de los *Libri Carolini*:

> Se le presentan a uno cualquiera de los que adoran las imágenes las figuras de dos bellas mujeres sin inscripción, que alguien, despreciándolas, las ha tirado y dejado yacer en cualquier lugar. Uno le dice: «Una de ésas es la imagen de santa María; no la debes tirar; la otra representa a Venus y tienes que tirarla sin duda»; se dirige al pintor preguntándole, ya que son muy parecidas en todo, cuál de ellas es la imagen de santa María y cuál la de Venus. Aquél le pone a una de ellas la inscripción de Santa María y a la otra la de Venus: la que lleva el nombre de la Madre de Dios es erigida, honorada, besada; esta, como tiene la inscripción de Venus, madre de ese fugitivo Eneas, es quitada, censurada, detestada. Ambas tienen la misma imagen, colores iguales, están hechas de los mismos materiales; son diferentes sólo por la inscripción[43].

El objetivo es el de demostrar que «ninguna santidad se puede unir a las imágenes mediante una inscripción cualquiera» y que, implícitamente, es más bien el tema el que hace venerable cualquier figura. Pero, si éste es el fin de la polémica, no quita que el autor de los *Libri Carolini* nos ponga ante lo que le parecía una situación tan inverosímil: por otra parte en el pasaje antes citado de san Agustín[44] eran los propios ídolos (es decir, sus estatuas, además de los templos y los bosques sagrados) los que podían ser transformados y adaptados para servir al verdadero Dios. Es decir, imagina el autor de los *Libri Carolini* una bella imagen femenina abandonada (¿de qué época sino antigua?) y la idea de asignarle un nuevo nombre, incluso el de María. Es exactamente lo que ocurrió en Orvieto, en el monumento De Braye: si tiene razón A. M. Romanini, Arnolfo di Cambio transformó una estatua femenina de época imperial en una Virgen María[45]. No es en absoluto una reutilización como cualquier otra: aquí no sólo se aprecia la dimensión material del objeto antiguo, sino que se adopta la imagen, y es ésta la que justifica la reutilización. Así se crea una situación ambigua en la que tan grande es el aprovechamiento de las formas antiguas como pequeña nuestra capacidad para reconocerlas, absorbidas como están en la nueva obra medieval: por poner un ejemplo, R. Weis había visto en la Virgen del monumento De Braye y en el sarcófago de Biagio Pelacani en Parma (cfr. infra) ejemplos de recepción de lo antiguo y no de reutilización[46]; recientemente se ha sostenido que el díptico de san Gregorio y David de Monza (cfr. infra) no

---

[43] H. Bastgen (ed.), *Caroli Magni Capitulare de imaginibus, MGH, Leges*, III sección, *Concilia*, II suplemento, Hannover-Leipzig, 1924, p. 204. Agradezco a Adriano Peroni que me haya indicado, con su habitual generosidad, este pasaje.

[44] San Agustín, «Epistolarum», cit.

[45] Cfr. infra.

[46] R. Weiss, *La scoperta dell'antichità classica nel Rinascimento*, Padua, 1989, p. 16, lám. II, y pp. 140-141, lám. IX.

fue reelaborado en absoluto[47]. Por otro lado, éstas son algunas de las muchas ocasiones en que la *connaisseurship* se pone a dura prueba a la hora de distinguir entre lo antiguo y lo no antiguo en la Edad Media[48].

Formas híbridas que encontramos, si no antes todavía, desde la Tardoantigüedad: más de una vez en el Arco de Constantino, aunque también en episodios menores (pero que hablan de una práctica extendida), como en el retrato de Augusto de Bolsena reelaborado para transformarlo precisamente en el rostro de Constantino[49]. En este periodo también puede ocurrir que una cabeza de Antinoo sea remodelada para convertirla en el rostro de una mujer imperial[50].

Podemos hacer una lista provisional de algunos episodios parecidos al de Arnolfo en Orvieto (y al presentado en los *Libri Carolini*); cfr. tab. 1.

---

[47] A. Cutler, «Reuse or Use? Theorical and Practical Attitudes Toward Objects in the Early Middle Ages», en *Ideologie e pratiche del reimpiego nell'Alto Medioevo. Settimane di Studio del CISAM*, XLVI, Spoleto, 1999, p. 1067.

[48] Me remito para este aspecto a C. Franzoni, «La tradizione negli occhi. L'arte del mondo romano nel Medioevo», en S. Settis (ed.), *Civiltà dei Romani*, IV, Milán, 1993, pp. 268-290. Cfr. además F. Slavazzi, «Da Policleto a Federico II. Intorno a una testa antica da Saintes», *Ostraka* V, 1 (1996), pp. 145-147.

[49] A. Giuliano, «Augustus-Constantinus», *Bollettino d'arte* 68-69 (1991), pp. 3-10.

[50] H. Blanck, *Wiederverwendung alter Statuen als Ehrendenkmäler bei Griechen und Römern*, Roma, 1969, p. 45, lams. 14-15.

[51] H. Fillitz, «Avori di epoca altomedievale nell'Italia del Nord», en C. Bertelli (ed.), *Il millennio ambrosiano*, I, Milán, 1987, p. 287.

[52] J. Taralon, «La Majesté d'or de Sainte Foy du Tresor de Conques», *Revue de l'art* 40-41 (1978), pp. 9-22.

[53] I. Nikolajevic, *Gli avori e le steatiti dei Musei Civici di Bologna*, Bolonia, 1991, pp. 58-60.

[54] A. Furtwangler, *Die antiken Gemmen*, cit., pp. 229-230, lám. 48, 8.

[55] A. Stenico, «Intorno alle "quatuor virtutum cardinalium imagines" di Opicino de' Canistris», *Bollettino della Società Pavese di Storia Patria* XV (1963), pp. 3-37. Queda sin resolver la cuestión de si en realidad la de Opicino no fue una interpretación a posteriori.

[56] D. Corsi Zoli, «L'uomo di pietra. Vicende e problemi di una statua romana a Milano», *Rendiconti dell'Accademia Nazionale dei Lincei. Classe di Scienze Morali* XXX (1975), pp. 177-199.

[57] Landulfo el Viejo, «Mediolanensis Historia», II, 18, en A. Cutolo (ed.), *Rerum Italicarum Scriptores*, IV, parte II, Bolonia, 1942, p. 53: «Moratus autem Arnulfus per tres fere menses apud imperatorem, gratia regis adepta, serpentem aeneum, quem Moyses in deserto divino imperio admonitus coram filiis Israel exaltaverat, imperatori quaesivit et habere meruit, et veniens in ecclesia sancti Ambrosii ipsum exaltavit».

[58] E. Zwierlein-Diehl, «Das Lapislazuli-Köpfchen am Herimannkreuz», en H. Froning, T. Hölscher y H. Mielsch (eds.), *Kotinos. Festschrift für Erika Simon*, Maguncia, 1992, pp. 386-393.

[59] G. Scalia, *Il console Rodolfo e Ferdinando I de' Medici. Per la storia di due statue pisane*, Roma, 1987.

[60] B. M. Scarfì (ed.), *Il Leone di Venezia. Studi e ricerche sulla statua di bronzo della piazzetta*, Venecia, 1990.

[61] T. Struve, «Heinrich IV. Bischof Milo von Padua und der Paduaner Fahnenwagen. Zu einem wenig beachteten Bildnis des salischen Kaisers und Seiner Gemahlin», en *Frümittelalterliche Studien* XXX (1996), pp. 315 y ss.

[62] E. Coche de la Ferté, *Le Camée Rothschild, un chef-d'oeuvre du IV siècle apres J.-C.*, París, 1957.

[63] A. da Morrona, *Pisa illustrata nelle arti del disegno*, vol. III, Pisa, 1793, pp. 261-272.

[64] J. Roman, *Manuel de sigillographie française*, París, 1912, p. 281, lam. XXIX, 5 (con otros ejemplos).

[65] A. M. Romanini, «Une statue romaine dans la Vierge De Braye», *Revue de l'art* 105 (1994), fasc. 3, pp. 9-18.

[66] El complejo debate sobre la datación de la intervención y la bibliografía relativa se encuentra en F. Caglioti, «Da Alberti a Ligorio, da Maderno a Bernini e a Marchionni: il ritrovamento del "San Pietro" vaticano di Mino da Fiesole (e di Niccolò Longhi da Viggiù)», *Prospettiva* 86 (1997), pp. 42-45, nn. 44-62.

[67] *CIL*, V, 579.

[68] C. Franzoni, «La tradizione negli occhi», cit., p. 277.

Lugar	Objeto antiguo	Nueva imagen
Monza, Tesoro de la Catedral	Díptico consular de marfil[51]	David y san Gr
Conques, Sainte-Foy en majestad	Cabeza de bronce (¿emperador?) (siglos IV-V)[52]	Rostro de Saint
Bolonia, Museo Cívico	Fragmento de díptico de marfil del siglo V con figura de filósofo (y busto viril en clípeo)[53]	San Pedro (¿y s
Relicario donado por Carlos el Calvo a Saint-Denis	Camafeo de Eudoxos con el busto con diadema de Julia de Tito[54]	Virgen María
Pavía, catedral y tres puertas urbanas	Estatuas (una de ellas un togado)[55]	Virtudes cardina
Milán, plaza de San Giorgio al Pozzo Bianco	Estatua de togado[56]	Estatua del obisp († 956)
Milán, San Ambrosio	Serpiente de bronce de Constantinopla (¿época helenística?)[57]	Serpiente de Moi
Colonia, Erzbischöflichen Diözesan-Museum	Retrato femenino (¿Livia, Antonia Menor, Livilla?) en lapislázuli[58]	Rostro de Cristo
Aquileya, basílica (iglesia de los Paganos)	Estela con tres retratos	Enrique duque de mujer Luicarda, U patriarca de Aquil
Pisa	Retrato de Pertinax bajo los trofeos de Hércules[59]	Estatua del cónsul
Venecia, columna de la plaza de San Marcos	León-grifo de bronce (siglos IV-III a.C.) de Cilicia (¿?)[60]	León de san Marc
Padua, arzobispado, muro exterior	Estela con retratos (siglo I d.C.)[61]	Enrique IV y Bert
París, Louvre (¿de Constantinopla?)	Camafeo Rothschild: ¿Constancio II y su esposa (335 d.C.)? ¿Honorio y María (398)?[62]	Santos Sergio y Ba

Lugar	Objeto antiguo	Nueva imagen
Pisa, San Martino in Kinzica	Sarcófago estrigilado con difunta en un clípeo (siglo III d.C.)[63]	Santa Bona
Caen, Saint-Étienne	Gema con figura de Victoria	Ángel
Orvieto, San Domenico, monumento De Braye	Estatua femenina (¿Tyche? ¿Isis?) (siglo II d.C.)[65]	Virgen (con el niño
Roma, San Pedro del Vaticano, ahora Grutas Vaticanas	Estatua sedente de filósofo (siglo II d.C.)[66]	San Pedro
Florencia, catedral	Retratos masculinos de época antonina	Cabezas de santos
Padua, arzobispado	Estela con retratos (siglo I d.C.)	Enrique IV y Berta
Trieste, San Giusto	Estela de los Barbios (siglo I d.C.)[67]	Figura de santo
Padua, monasterio de Rolando da Piazzzola	Estela con retratos (siglo I d.C.)[68]	San Francisco y sa
Venecia, columna de la plaza de San Marcos	Torso lorigado (siglo II d.C.) y retrato de Mitríades VI (¿?)[69]	San Teodoro
Venecia, San Polo	Torso masculino de época helenística[70]	San Pablo
Verona, plaza delle Erbe	Estatua femenina acéfala[71]	Personificación d («Madonna Veron
Basilea, Stadt- und Münstermus., Kleines Klingental	Cabeza de Medusa en sardónice[72]	Cabeza de David
Parma, catedral	Sarcófago de taller noritaliano (siglo III d.C.)[73]	Biagio Pelacani y
Pisa, iglesia de los Inocentes	Retrato de Antínoo	¿Figura de santo?
Velletri, museo	*Oscillum* con la traslación del cuerpo de Aquiles[76]	Descendimiento

	Intervenciones y adaptaciones	Fecha
egorio	Reelaboraciones (añadida tonsura y cruz) e inscripciones	Época carolingia
e-Foy	La cabeza tardoantigua fue añadida a una estatua del siglo IX; otras intervenciones entre el 985 y el 1005	Época carolingia
an Marcos?)	Inscripciones	¿Siglo IX?
	Monograma mariano en la montura	840-877
les		¿Alta Edad Media?
o Adelmanno	Pintada anualmente con los colores gentilicios (blanco y negro)	Segunda mitad del siglo X
ses	Llevada a Milán por Arnolfo II	1002
rucificado	Cruz del arzobispo Herimann	1036-1056
Carintia, su lderico eya	*Tituli* en las columnillas; el espacio epigráfico acoge la nueva inscripción	1090-1122
Rodolfo	Reelaboraciones	1123-1124
os	Adaptado a león en época tardoantigua; nuevas intervenciones en 1293	Siglo XII
a	*Tituli*, añadido de coronas y cetros, reelaboración de los rostros	Finales del siglo XII-principios del XIII
eco	Inscripciones	¿Siglo XII?

	Intervenciones y adaptaciones	Fecha
	Reelaboración de la figura en el clípeo	*Ca.* 1208
	Contrasello del abad Nicolás (inscripción *Ecce nutto angelum meum*)[64]	1282
)	Arnolfo di Cambio añade el Niño y la mano de la Virgen que lo sostiene	1282
	Arnolfo di Cambio añade la cabeza	1285-1290
	Montadas sobre estatuas del siglo XIV	Siglo XIV
	Inscripciones y añadido de las coronas	Siglo XIV
	Reelaboración con añadido de atributos	Siglo XIV
nta Clara	Inscripción de Ovidio, *Ars amatoria*, II, 322; el monumento comprende un sarcófago de taller noritaliano (III siglo d.C.) reelaborado	Siglo XIV
	El torso se completa con piernas y brazos	1329
	Añadido de la cabeza	1435-1445
e la ciudad nas»)	Colocada en la fuente; el torso se completa con piernas y brazos	*Ca.* 1368
	En un relicario de oro	*Ca.* 1350
Macrobio	Sepulcro de Biagio Pelacani	1416
	Reelaboración del rostro con añadido de barba y bigote	Comienzos del siglo XIV[74]; comienzos del siglo XI[75]
	Añadido de las aureolas, eliminación del yelmo del soldado de la izquierda	

Son episodios, por tanto, que van de época carolingia a los umbrales del Renacimiento, unidos por este uso de la imágenes más que por los monumentos que las contienen. Uno de los primeros es el del obispo de Milán Adelmanno († 956): una antigua estatua de togado se convierte en su imagen, colocada en la plaza de la iglesia de San Giorgio al Pozzo Bianco, fundada por el propio Adelmanno, y cerca de la residencia familiar, convirtiéndose de esta forma en una especie de emblema nobiliario; lo confirma la costumbre, documentada incluso mucho más tarde, de pintar una vez al año al «hombre de piedra» (como se le llamó durante siglos en Milán) en blanco y negro, los colores gentilicios. Por eso el papel político del obispo estaba reafirmado con la colocación pública de la estatua y por la sustitución de las vestiduras eclesiásticas con la *toga*. En éste, como en los otros casos parecidos, nos planteamos el problema de la conciencia de lo antiguo: el obispo ¿sabía que la estatua era de época romana? Es tan singular la nueva interpretación del togado como prelado y, todavía más extraño, la elección de pintar el mármol de blanco y negro, que la respuesta más obvia sería la negativa. Pero es un elemento que nos obliga a reconsiderar el problema: el epitafio del obispo Adelmanno[77], antes en San Giorgio al Pozzo Bianco, está compuesto por tres dísticos elegíacos y en uno de los versos se lee «tu siste viator», fórmula frecuente en la epigrafía funeraria de época romana. Así que quien redactó la inscripción para el obispo milanés conocía bien la poesía funeraria antigua y consideraba que era el modo apropiado para celebrar al prelado: ¿por qué no suponer una idea análoga también en el momento de reutilizar la imagen del togado y, por eso, una actitud que no es a la fuerza sistemáticamente anticuaria, pero tampoco es inconsciente de las formas que maneja? Además incluso en otras circunstancias encontramos estas referencias cruzadas entre un monumento y su correspondiente epígrafe: la tumba de Busketo en la fachada de la catedral de Pisa, cuyo sarcófago es antiguo y su epígrafe habla de Dédalo y Ulises[78] o, en otra situación muy distinta, el monumento de la familia de Rolando da Piazzola en Padua, cuyos epígrafes tan pronto hablan de *mausoleum* como de *sarcophagum*[79], y en el que efectivamente hay un sarcófago antiguo, por mucho que lo hayan manipulado.

---

[69] A. Giuliano, «Statue antiche trasformate in figure di santi e di condottieri», en M. Fano Santi (ed.), *Venezia, l'archeologia e l'Europa. Congresso internazionale* (Venecia, 17-30 de junio de 1994), Roma, 1996, p. 190 (y bibliografía), figs. 1-2.

[70] *Ibid.*, fig. 4.

[71] *Ibid.*, fig. 3.

[72] A. Esch, *sub voce* «Reimpiego», en *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, cit., IX, p. 882.

[73] C. Franzoni, «Il sarcofago di Biagio Pelacani e Macrobio a Parma», en B. Andrea y S. Settis, *Colloquio sul reimpiego dei sarcofagi*, cit., pp. 59-62.

[74] S. Settis, «Continuità, distanza, conoscenza. Tre usi dell'antico», en *id.* (ed.), *Storia dell'arte italiana*, cit., III: *Dalla tradizione all'archeologia*, Turín, 1986, fig. 429.

[75] R. Bianchi Bandinelli, «Antico e non antico» (1946), en *id.*, *Archeologia e cultura*, Roma, 1979, pp. 264-276.

[76] L. Musso, «Il trasporto funebre di Achille sul rilievo Colonna-Grottaferrata: una nota di iconografia», *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma* XCIII (1989-1990), p. 16, fig. 10.

[77] R. Favreau, *Épigraphie Médiévale*, Turnhout, 1997, p. 98.

[78] C. Frugoni, «L'autocoscienza dell'artista nelle epigrafi del duomo di Pisa», en *L'Europa dei secoli XI y XII fra novità e tradizione: sviluppi di una cultura*, Actas de la X Semana Internacional de Estudios (Mendola, 25-29 de agosto de 1986), Milán, 1989, pp. 207-304.

[79] G. Billanovich, «Il preumanesimo padovano», en AA. VV., *Storia della cultura veneta*, II: *Il Trecento*, Vicenza, 1976, pp. 99 y ss.

Este complejo monumento del siglo XIV aparece también en nuestra lista porque está coronado por la pequeña estela de dos cónyuges de época julio-claudia; sus nombres habían sido rascados para hacer sitio a los de san Francisco y santa Clara y al dístico que quizá se imaginaban que habían dicho los mismos («Praeter amare Deum, cum cetera deleat etas / hic sere quod plena postmodo falce metas», «puesto que el tiempo, aparte del amor a Dios, borra todo lo demás, siembra desde ahora lo que luego puedas cosechar a manos llenas»); una admonición absolutamente cristiana pero expresada con las palabras de Ovidio: «Tunc sere quod plena postmodo falce metas»[80].

La conversión en sentido religioso (justo como había auspiciado san Agustín en la citada epístola XLVII) caracteriza a la mayor parte de estos episodios, que tienen que ver sobre todo con las figuras de los santos: cónsules en dípticos de marfil, retratos, estatuas sentadas o en pie y figuras en sarcófagos o en estelas se convierten de esta forma en sus imágenes; una práctica que en Roma parece que era habitual, como indica un documento de 1360 en el que se habla de «effodi [...] statuas [...] pro faciendis apostolis»[81].

Junto a las imágenes de los santos otro motivo recurrente es el del cruce entre hechos eclesiásticos y hechos políticos, presentado adoptando una misma tipología monumental, la estela con retratos: entre el siglo XI y el XII una gran estela romana con tres bustos-retrato fue usada para proclamar la renuncia por parte de Enrique, duque de Carintia del 1090 a 1122, a la protección sobre el patriarcado de Aquileya (y a los derechos sobre las rentas); la inscripción se extiende por los bordes de la piedra, en lugar de la de época imperial, y los retratos antiguos ahora representan, gracias a las leyendas explicativas, a Enrique, su mujer Lucarda y el patriarca Ulderico, personaje vinculado a Enrique IV.

Este emperador será el protagonista, unos cien años después, de un episodio similar en Padua, donde una estela análoga con dos retratos acoge ahora al propio Enrique IV (1056-1106) y su mujer Berta († 1087), que durante siglos estuvieron considerados como protectores de la Iglesia y de la ciudad véneta. A tal punto que, quizá a comienzos del siglo XIV, en otra estela romana aparecen sus rostros en una sala del arzobispado paduano (fig. 4).

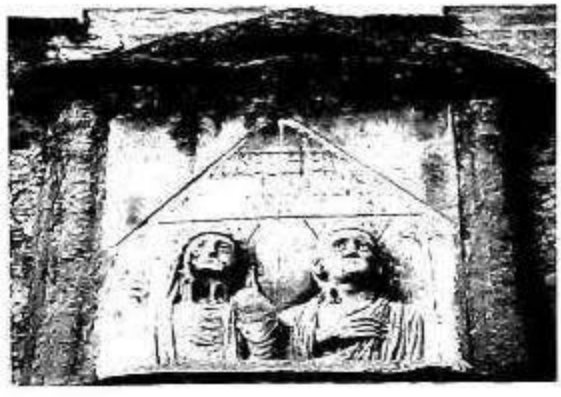


Figura 4. Padua, palacio arzobispal, exterior, estela romana reutilizada con los retratos de Enrique IV y Berta, mármoles, finales del siglo XII-comienzos del XIII.

[80] *Ibid.*, pp. 99-100. Cfr. Ovidio, *Ars amatoria*, II, 322.

[81] R. Lanciani, *Storia degli scavi*, cit., p. 30 («Excavar [...] estatuas [...] para hacer [figuras de] apóstoles»).

Hasta los animales eran reconducidos a la esfera cristiana (la «serpiente de Moisés» en Milán y el león de san Marcos en Venecia). Pero sin duda el hecho más asombroso es el de un pequeño retrato de comienzos del siglo I d.C. que se convirtió en el rostro de Jesús en la cruz del arzobispo Herimann de Colonia (fig. 5), obra en la que las antítesis parecen buscadas a propósito: un rostro femenino en un cuerpo masculino, un lapislázuli engastado en metal o un retrato antiguo unido a un trabajo moderno.

Casi al final de la Edad Media el sarcófago de Biagio ofrece, en cierto modo, esa «reconciliación» entre temas antiguos y formas clásicas que se produce en el siglo XV: en efecto, el estudioso parmesano de perspectiva está ahora junto a un gran escritor antiguo. Ya en época humanista –pero siguiendo la serie que hemos aislado– una estela será en Roma el *Fidei simulacrum* y los tres retratos se convierten en las personificaciones de *Honor, Veritas* y *Amor*[82].

Son situaciones, como hemos visto, dispares por área geográfica, por época, por los distintos géneros monumentales y por las modalidades de las adaptaciones y de las reproducciones, y sin embargo tiene que haber un denominador común. Tal vez se trata de una

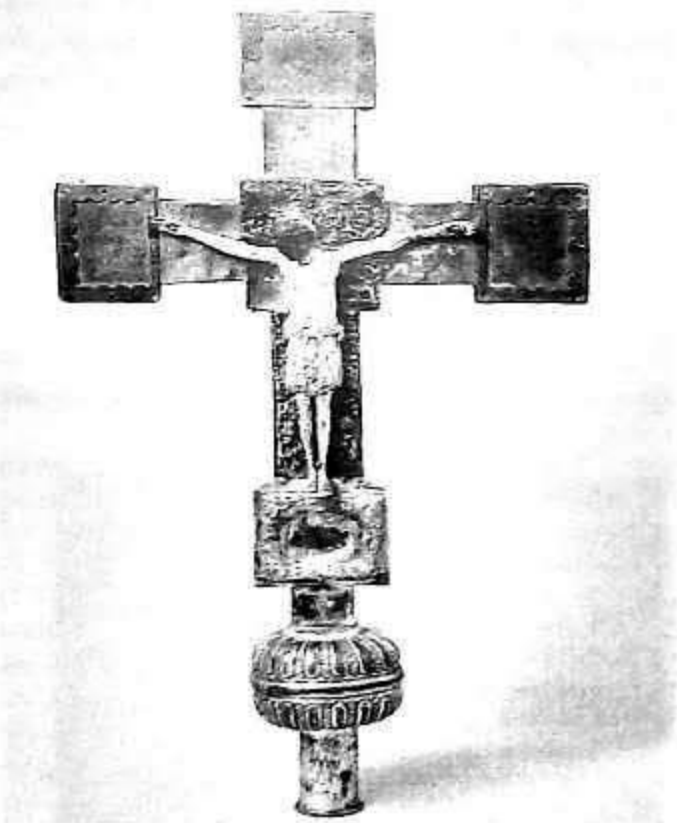


Figura 5. Werden, cruz del arzobispo Herimann, cobre dorado, filigrana y lapislázuli, antes del 1056 (cabeza de lapislázuli, obra romana del siglo I reutilizada).

[82] CIL, VI, 4b*; R. Weiss, «A Note on the so-called "Fidei Simulacrum"», *Journal of the Warburg and Courtain Institutes* XXIV (1961), pp. 128 y ss.; cfr. también S. Bmbardi, «Valerio Publicola e la famiglia Santacroce», *Archeologia classica* XLVI (1994), pp. 181 y 191.

general indiferencia hacia la dimensión fisonómica, por lo demás heredada de la época tardoantigua, pero sobre todo está en juego el interés en mantener –se diría que a toda costa a juzgar por la cruz de Herimann– el atractivo y turbador naturalismo del arte antiguo. Es evidente que aquí no interesa, si no marginalmente, el material –como sin embargo en muchas otras ocasiones se ha podido constatar en las reutilizaciones– del mismo modo que atraen las formas antiguas: en la figura femenina (tipo Tyche o Fortuna Annonaria) que Arnolfo usa para el monumento De Braye o en el filósofo de las Grutas del Vaticano sin duda contará el mármol, pero el escultor se habrá sentido más atraído por la solemne actitud de ambas estatuas, apropiado incluso para representar a la madre de Dios y al primer vicario de Cristo. Y así también las vestiduras, los gestos y los rostros de los cónsules en los dípticos de marfil fueron considerados perfectos para representar a los santos.

Se trata de una auténtica actualización, cuyos resultados son cambiantes y ambiguos[83], hasta el punto de que la pregunta de si estamos ante obras antiguas o modernas no encuentra lógicamente una respuesta clara[84]. Por supuesto, hablar de «restauración», como sin embargo se ha hecho con Arnolfo, tampoco es acertado; se trata más bien de «una experiencia de cómo lo antiguo podía ser revivido y obligado a ser moderno y arrastrado a servir de guía en el misterioso descubrimiento de una nueva naturaleza»[85]. Lo que cuenta en todos estos episodios es, en definitiva, el deseo de usar los monumentos antiguos no tanto por su materialidad como por ser portadores de imágenes[86], declarando de esta forma, con más fuerza que cualquier discurso, que todavía se comparte ampliamente el código que modela esas imágenes, algo normal en la época de Constantino, mucho menos en la de Arnolfo. Está claro, entonces, que este «reaprovechamiento de imágenes», por lo menos desde el punto de vista artístico, es algo muy diferente de la normal reutilización: no estamos ante una transformación –que además es precisamente la forma la que permanece igual– sino una auténtica conversión de lo antiguo, que de esta forma certifica y declara el valor artístico de las formas clásicas.

De la reutilización a la imitación: el «Hércules Horario» de Rávena y los atlantes modeneses

El paso de la reutilización *in se* a la *in re,* en otras palabras, del uso de una obra antigua a su imitación, se puede demostrar con numerosísimos ejemplos. Uno temprano es

---

[83] Bruno Zanardi supone, aunque habría que profundizar en el tema, que uno de los arcángeles del baptisterio de Parma se sacó de una estatua antigua de togado: cfr. C. Frugoni (ed.), *Benedetto Antelami e il Battistero di Parma,* Turín, 1995, p. 266, fig. 211.

[84] Sobre reutilización y ambigüedad cfr. D. Kinney, «Rape or Restitution of the Past? Interpreting Spolia», en S. C. Scott (ed.), *The Art of Interpreting,* University Park, Pensilvania, 1995, pp. 52-67; cfr. también G. Capecchi, «Non di Arnolfo ma antichi. Due precisazioni su un falso Profeta e su un Duce prigioniero», *Artista. Critica dell'arte in Toscana* IV (1992), pp. 24-35.

[85] R. Bianchi Bandinelli, «Antico», cit., p. 271.

[86] Un caso que linda con los de nuestra serie es el retrato femenino reutilizado en el exterior de una casa de Calci (Pisa) con la leyenda «[aver]te omne malum», sobre el cual cfr. S. Settis, «Nicola "de Apulia" e il "Moro" di Pisa», *Prospettiva* 89-90 (1998), p. 104, fig. 15.

Figura 6. Copa de los Ptolomeos (siglo I a.C. e intervención medieval para su reutilización), grabado de B. de Montfaucon, *L'Antiquité expliquée et representée en figures*, Paris, 1719.

el de la Cruz de Desiderio de Brescia (siglos VIII-IX): en los puntos privilegiados están las piezas más importantes (un camafeo con águila antiguo, una cabeza con yelmo y un calcedonio con las Musas en el Helicón quizá de la segunda mitad del siglo IV d.C.) y alrededor gemas vítreas de molde de producción longobarda a imitación de las antiguas[87].

Habría que preguntarse –razonando ahora desde el punto de vista de los artistas– si todas las obras reutilizadas eran visibles del mismo modo y si no tenían un mayor impacto sobre la producción moderna las piezas pequeñas que las grandes. Sobre todo las innumerables gemas antiguas engastadas en piezas de orfebrería (también el ojo de la gallina de Teodolinda en Monza es una gema antigua[88]); la copa de los Ptolomeos (fig. 6), un *cántharos* de taller alejandrino sacado de un bloque de ágata y decorado con un paisaje sagrado de tema dionisiaco[89]. O los marfiles: con Isis y otros temas mitológicos incluidos en el ambón de Aquisgrán[90], o las dos hojas del díptico de los Símacos y de los Nicómacos en el perdido relicario de Montier-en-Der (*ca.* 1200), donados por san Bercario después de una peregrinación a Tierra Santa[91], o lucernas como la de bronce tardoantigua

---

[87] G. Sena Chiesa, «La "Croce di Desiderio" a Brescia e il problema del riuso glittico in età tardo-antica ed altomedievale», en G. Cavalieri Manasse y E. Roffia (eds.), *Splendida civitas nostra. Studi archeologici in onore di A. Frova*, Roma, 1995, pp. 429 y ss.

[88] *Ibid.*, fig. 4.

[89] París, Cabinet des Médailles, de Saint-Denis; sobre el objeto cfr. H.-P. Bühler, *Antike Gefässe aus Edelsteinen*, Maguncia, 1973, pp. 45 y ss.

[90] E. G. Grimme, *Der Dom zu Aachen*, Aquisgrán, 1994, p. 114, fig. 40.

[91] P. C. Claussen, «Das Reliquiar von Montier-en-Der. Ein spätantikes Ditychon und seine mittelalterliche Fassung», *Pantheon* XXXVI (1978), pp. 307-319.

para colgar en forma de caballo alado, que tal vez perteneció al monasterio de San Martín de Norcia[92].

Es un proceso –el que va de la reutilización a la observación, a la interpretación, a la imitación– que a veces tuvo que ser de una aplastante obviedad, por lo menos en el sentido de que el único móvil era la simple atracción de las formas. Cuántas veces debió de pasar también durante la época medieval lo que nos dice el contrato para el retablo de mármol de Antonello Freri de la catedral de Catania: en él se menciona el sarcófago tipo Sidamara del rey Federico II de Aragón, conservado en el mismo edificio, especificando que las figuras de san Pedro y san Pablo debían ser «di lu relevu di quelli figuri ki su in lo molumento di Re Friderico»[93].

Otras veces el recorrido de una reutilización a su recuperación en una obra medieval resulta mucho más intrincado y complejo. Ahora intentaremos seguir un caso de este tipo.

El tema del atlante en la Edad Media se ha abordado en varias ocasiones; también Augusto Campana habló de ello a propósito de los de la Puerta de la Pescadería de la catedral de Módena:

> [...] fuentes figurativas seguras de los atlantes románicos se pueden reconocer sin duda en temas de la escultura antigua: el Atlante que sostiene el mundo, el Hércules Horario, llamado así porque sostenía relojes solares, figurillas de cipos y de sarcófagos[94].

Sin embargo, en este fragmento (en el que choca, por no estar desarrollada, la referencia al «Hércules Horario» del que hablaremos ahora) no se hace una distinción entre los diferentes gestos de los atlantes.

En la iconografía antigua ya se reconocían dos variantes: una que presenta la figura masculina mientras sostiene el peso de pie[95] y la otra, testimoniada, por ejemplo, por el Atlante Farnesio, en la que el personaje está arrodillado[96]. ¿Es una coincidencia que casi todos los atlantes modeneses (uno de la portada principal, el del tercer cuarterón del Génesis –ambos de Wiligelmo–, la pareja de la Puerta de la Pescadería) pertenezcan al segundo tipo? Su tono antiguo está fuera de duda, como por lo demás sostenía Salvini a propósito del atlante de la portada: «El de la izquierda [...] tiene la elástica agilidad y la estatura también moral de un gigante del mito griego al que la ira de Zeus castigó por haber querido escalar el Olimpo»[97]. Naturalmente la explicación más sencilla

---

[92] M. de' Spagnolis y E. de Carolis, *Museo Nazionale Romano, I Bronzi*, IV/1, *Le Lucerne*, Roma, 1983, cat. XXIV, 5, pp. 83-84.

[93] F. Negri Arnoldi, «Scultura trecentesca in Calabria: il Maestro di Mileto», *Bollettino d'arte*, serie V, LVII (1972), n.° 1, p. 28. Sobre la fortuna de esta pieza en el siglo XV cfr. S. Adamo Muscettola, «Memorie ritrovate di Napoli Antica» en «Scritti in ricordo di Giovanni Previtali, I», *Prospettiva* 53-56 (1988-1989), pp. 238-239 («esculpidas como las figuras que están en los monumentos del rey Federico»).

[94] A. Campana, «Le testimonianze delle iscrizioni», en *Lanfranco e Wiligelmo*, cit., p. 371.

[95] R. Etienne, *sub voce* «Bordeaux», en *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, cit., II, Roma, 1991, pp. 137-139.

[96] Un atlante arrodillado sobre una pierna aparece en la miniatura del mes de noviembre en el *Martirologio di Wandalbert* (Biblioteca Vaticana, manuscrito *Reginensis Latinus* 438, fol. 10*r*), a comienzos del siglo X.

[97] R. Salvini, *Wiligelmo e le origini della scultura romanica*, Milán, 1956, p. 75.

de la idéntica actitud del atlante de la portada principal, del otro del tercer cuarterón de la fachada, de la pareja de la Puerta de la Pescadería, es que todos derivan de un mismo modelo. Pero ¿qué ejemplar antiguo era visible *con total certeza* en el momento de la erección de la catedral en un área no demasiado distante de la ciudad[98]? Una obra que tenga estos requisitos existe, y además en Emilia, pero el camino que hay que recorrer para demostrarlo es más bien largo, entre otras cosas porque, a pesar de su fama durante la Edad Media y hasta el Renacimiento, la escultura de la que nos ocuparemos no ha sido nunca estudiada de modo exhaustivo.

Ya en un documento del siglo X se menciona un *horologium* presente en Rávena[99], y en otro algo más tardío se dice que se encontraba en un barrio bien preciso, la *regio Herculana*[100]. Por ahora *horologium* es el único término a disposición, pero, como veremos más adelante, es suficiente para entender que con ése se indica el mismo objeto que a partir del siglo XIII será señalado con el nombre de «Conchincollo» o *Concancollum*[101]. Una concha sobre el cuello: es el mismo gesto que lleva a cabo una estatua antigua que ningún historiador de Rávena y ningún atento viajero omitirá del siglo XV en adelante. El primero que la describe de manera detallada es precisamente el humanista ravenés Desiderio Spreti:

> Sed nec illud Herculis coelum collo ferentis simulacrum adhuc magna ex parte integrum, quod olim delusa errore gentilitas, pro numine coluit, pratermittendum censui. Mirabile quondam et praeclarum, ut plane constat, opus; ab eo etenim quaedam urbis regio etiam in hodiernum tempus Herculana denominatur[102].

El pasaje de Spreti enlaza los distintos nombres y las noticias fragmentarias que sobre la pieza circulan desde la alta Edad Media: el Hércules con el cielo sobre los hombros es el *Conchincollo* y éste sin duda el *horologium* de la región Herculana. Pero ahora la decisión de un insigne humanista veneciano nos permite conocer bien esta escultura: en efecto, en la segunda mitad del siglo XV –reconocida la antigüedad de la obra– Girolamo Donato (Donà), en Rávena con el papel de representante de la república véneta, se ocupó de que la colocaran en una plaza de la ciudad. De esta segunda

---

[98] Sobre la necesidad de individuar con exactitud las posibles fuentes antiguas, cfr. A. Peroni, «Reimpiego e interpretazione: in margine alla rilettura delle sculture di Wiligelmo nel Duomo di Modena», en K. Bierbrauer, P. K. Klein y W. Sauerländer (eds.), *Studien zur mittelalterlichen Kunst 800-1250. Festschrift für Florentine Mütherich zum 70. Geburtstag*, Múnich, 1985, pp. 207-216.

[99] M. Fantuzzi, *Monumenti ravennati de' secoli di mezzo*, I, Venecia, 1801, p. 387, n.º 20: «[...] abbas SS. Archangeli et Severini ad horologium» (documento del año 970).

[100] *Ibid.*, p. 389, n.º 34: «[...] duos cubicolos Rav. in regione Herculana non longe ab horologio» («[...] dos estancias en Rávena en la región Herculana, no lejos del reloj de sol», año 994).

[101] *Ibid.*, II, p. 215, n.º 118: «[...] ex utraque parte viarum, qui veniunt a Concancollo [...], usque ad viam que vadit ante dictum Concancollum» («[...] desde los dos lados de las calles que provienen del Concaincollo [...] hasta la calle que llega ante el citado Concaincollo», año 1262).

[102] D. Spreti, *De amplitudine, de vastatione et de instauratione urbis Ravennae*, Venecia, 1489, fol. A5r: «He creído que no debía olvidar la famosa estatua, todavía conservada en gran parte, de Hércules que sostiene en el cuello el cielo, que hace un tiempo los paganos, engañados por algunos errores, veneraron como un dios. Antes era una obra verdaderamente admirable y célebre: en efecto, un barrio de la ciudad ha tomado de ésa, hasta hoy, el nombre de Hercolana».

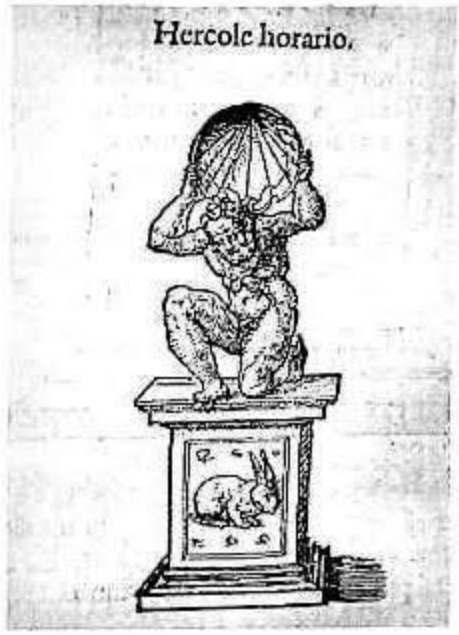


Figura 7. Hércules Horario, grabado de G. Simeoni, *Illustratione de gli epitaffi et medaglie antiche*, Lyon, 1558.

aventura del *horologium-Conchincollo*-Hércules Horario se conserva un grabado de Gabriello Simeoni[103] (fig. 7), que explica muchas cosas: lo primero de todo resultan claros los tres nombres que durante siglos se usaron para indicarla: el primero *(horologium)* se refería con exactitud a la función de reloj solar, reconocida en plena época medieval; el segundo *(Conchincollo)*, de claro origen popular, describe solamente el gesto del personaje; el tercero (Hércules) es una evidente reconstrucción anticuaria tal vez atribuible a Desiderio Spreti. Desde luego se debe a Girolamo Donato el nuevo reconocimiento del reloj de sol (ausente sin embargo en Spreti), como se deduce del término *Horarius* que aparece en la inscripción puesta por el humanista veneciano[104].

Pero sobre todo el grabado del siglo XVI muestra el exacto gesto realizado por el personaje que sostenía el reloj de sol: lo cargaba sobre los hombros ayudándose con las dos manos e hincando una rodilla en el suelo. Un reloj de sol, por tanto, como sucede otras veces en época romana[105], estaba sujeto por una figura humana (pero sin particulares atributos que la identifiquen con el héroe antiguo). Así que el «Hércules Horario» realizaba el mismo gesto que los atlantes modeneses[106]; quizá habría que buscar –una vez demostrado que la obra se podía ver por lo menos del siglo X en adelante en Rávena– otros *trait d'union* con Módena. Pero existe uno que no podemos ignorar.

---

[103] G. Simeoni, *Illustratione de gli epitaffi et medaglie antiche*, Lyon, 1558.

[104] Sobre este asunto cfr. C. Franzoni, «Girolamo Donato: collezionismo e "instauratio" dell'antico», en *Venezia e l'archeologia*, Actas del Congreso Internacional (Venecia, 25-29 de mayo de 1988), Roma, 1990, pp. 27-31.

[105] S. L. Gibbs, *Greek and Roman Sundials*, New Haven-Londres, 1976, n.os 1034, 1049 y 3054g.

[106] Es significativo que se haya comparado el atlante del III panel de Módena con el Atlante Farnesio: cfr. J. Seibert, *sub voce* «Atlas», en *Lexicon der christliche Kunst*, Friburgo, 1968, p. 197.

En el año 1122, el arzobispo Gualtiero concede a Dodone, obispo de Módena, la iglesia de Santa Inés de Rávena: «[...] in per petuum largimur et concedimus [...] ecclesiam Sanctae Agnetis virginis et martiris, positam in hac civitate Ravenne in regione Herculana justa orologium[107]». Como se desprende de este documento, y de otros posteriores (que entre otras cosas insinúan una colocación en una columna)[108], el atlante-reloj estaba en origen precisamente junto a Santa Inés, la iglesia que pasó oficialmente al obispo de Módena, ese Dodone que aparece también en las miniaturas de la *Relatio translationis corporis sancti Geminiani* (Módena, Biblioteca Capitular, ms O.II.11, fol. 10*r*). Esta estrecha relación existente a comienzos del siglo XII entre la Iglesia de Rávena y la de Módena está consolidada, por otra parte, en la última escena de la Puerta de los Príncipes de la catedral modenesa, en la que el obispo ravenés san Severo preside las exequias de san Geminiano.

Ahora el problema de las fuentes antiguas de los atlantes de Wiligelmo parecería solucionado, pero hay otra obra que lo desmiente. Se trata de una de las miniaturas del *Evangeliario de Aquisgrán* (Domschatzkammer, Inv. Nr. G 25, fol. 16*r*, Reichenau 990-1000), en la que Otón III es revestido con un rótulo (el Evangelio) sostenido por las personificaciones de los evangelistas[109] (fig. 8): a la izquierda y a la derecha dos reyes están vueltos hacia el centro, donde un atlante arrodillado (¿la Tierra?) soporta el peso de un

Figura 8. Reichenau, *Evangeliario de Luthar*, Apoteosis de Otón III, miniatura sobre pergamino, *ca.* 990.

[107] «[...] ofrecemos y para siempre concedemos la iglesia de Santa Inés, virgen y mártir, que se encuentra en esta ciudad de Rávena, en la región Herculana, junto al reloj de sol».

[108] M. Fantuzzi, *Monumenti ravennati*, cit., VI, Venecia, 1804, p. 237 (año 1516).

[109] *Vor dem Jahr 1000*, catálogo de la exposición (Colonia, 12 de abril-16 de junio de 1991), Colonia, 1991, n.º 36.

trono en el que se sienta el emperador. La escena se acerca mucho, en la estructura tripartita y en más de un detalle (como la mandorla que envuelve al personaje principal sentado), a la del sacrificio de Caín y Abel en el tercer cuarterón del Génesis de Wiligelmo (fig. 9); en los dos casos un atlante sujeta, arrodillándose, un trono: así pues, Wiligelmo ¿sacó el motivo del atlante del manuscrito medieval o de la escultura de la antigua Ravena? Plantearse el problema en estos términos es impropio porque, una vez más, significa que se quiere comparar al artista medieval con el del Renacimiento: el ejemplo modenés, en absoluto aislado, disuade en cambio de que se piense en derivaciones automáticas de una fuente concreta e invita más bien a que se piense en un procedimiento por acumulación, cuyos pasajes son absolutamente intrincados. Es significativo que el itinerario que lleva a la creación de una cierta imagen –el atlante que sujeta un altar en nuestro caso– afecte también la esfera estrictamente iconográfica, ya que hay que preguntarse –tanto en la miniatura otoniana como en el cuarterón modenés– a quién representa el personaje que sostiene el trono; además a la mente le vienen otras imágenes análogas del arte tardoantiguo, como la del sarcófago de Giunio Basso (¿la personificación de *Ouranos*?)[110]. Por tanto el caso de los atlantes replantea la pregunta que Otto Brendel se hizo a propósito del «Persa arrodillado»: la aparición de un esquema antiguo en época medieval ¿depende de una obra concreta, un único modelo o, más bien, de la ramificación de una serie iconográfica? Vuelve, aunque bajo un aspecto diferente a los entrevistos hasta ahora, el tema de la pervivencia de lo antiguo y, en particular, el tema de la «continuidad de la circulación de la cultura figurativa grecorromana»[111].

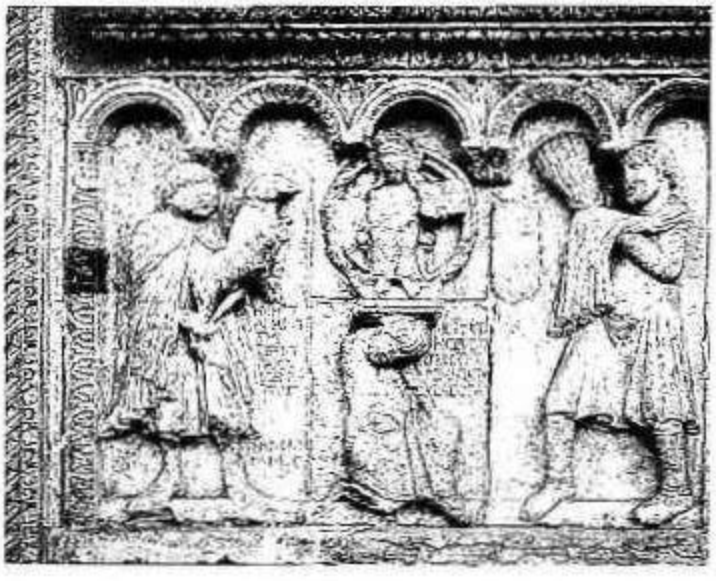


Figura 9. Wiligelmo, Módena, catedral de San Geminiano, fachada, sacrificio de Caín y Abel, comienzos del siglo XII.

[110] Tran Tam Tinh, *sub voce* «Ouranos (= Caelum)», en *LIMC*, VII, pp. 132-136; sobre *Caelum* cfr. también H. Holländer, *sub voce* «Himmel», en *Lexicon der christliche Ikonographie*, Friburgo, 1970, col. 264.

[111] Cfr. S. Settis, «"Ineguaglianza" e continuità: un'immagine dell'arte romana», en O. J. Brendel, *Introduzione all'arte romana*, edición de S. Settis, Turín, 1982, pp. 167-169.

El encanto de lo antiguo

El 15 de octubre de 1764 mientras Edward Gibbon estaba meditando «en la iglesia de los Calzados o de los frailes franciscanos, éstos cantaban las vísperas en el templo de Júpiter sobre las ruinas del Capitolio». Parece que precisamente en ese momento, mientras escuchaba los cantos de los frailes de Santa Maria Aracoeli en el Capitolio, decidió escribir su *Decline and Fall of the Roman Empire*[112]. No eran las emociones encendidas por la melodía, sino la idea de que, allí donde se encontraba en ese momento, había estado el templo de Júpiter, un edificio pagano transformado en espacio cristiano. Se imponía lo inevitable de la transformación y, tal vez, el estupor al comprobar la continuidad del uso sagrado del lugar: una religión sustituía a otra, pero seguía usando, con despreocupación, sus lugares y estructuras. Son adaptaciones y sustituciones que sancionan el fin del mundo clásico pero que al mismo tiempo mantienen viva una parte del mismo, asegurando una supervivencia a los restos que de esa extraordinaria experiencia cultural se habían conservado, por decirlo de algún modo, en el terreno (y también debajo).

Lo que más debió de impresionar a Gibbon era una situación normal en la Edad Media: la continuidad de lo antiguo[113], no en el sentido de prosecución directa del mundo romano[114] (si bien en el ámbito de las expresiones formales la hipótesis no está fuera de lugar), sino en el sentido de costumbre y natural familiaridad hacia los testimonios de la época clásica, ya fueran grandes restos arquitectónicos o pequeños ejemplos de gliptica. Es una costumbre que también afecta al mundo de la literatura: Dante, por ejemplo, declara (en boca de Estacio en el *Purgatorio* XXI, 97) que la «Eneida» fue para él «madre» y «nodriza»: la relación con Virgilio es como la del hijo con la progenitora, Virgilio una madre de la que se recibe todo. Las palabras con las que Gianfranco Contini comentaba este fragmento de Dante se podrían extender también al mundo de las artes figurativas: «Este uso de los clásicos como reserva de citas es insigne en Dante; ésta es la maternidad de la *Eneida*»[115].

¿No es precisamente a partir de este uso cuando se puede definir la identidad medieval en relación con lo antiguo (sin buscar a toda costa un humanismo *in nuce*) y, en esta identidad, encuadrar la actitud de los artistas ante las formas clásicas conservadas? Si, en efecto, nuestro patrón fuese el de la época renacentista, pocos aspectos de esta última no los habrían «anticipado» los hombres de la Edad Media.

Cuántas veces podemos constatar que éstos tenían, unas veces más y otras menos, una percepción del tiempo transcurrido y de la pertenencia a la Antigüedad romana de los objetos encontrados: lo hemos visto más arriba a propósito de las bendiciones en las

---

[112] P. Griener, *Le antichità etrusche greche e romane 1766-1776 di Pierre Hugues d'Hancarville*, Roma, 1992, pp. 60 y 83.

[113] S. Settis, «Continuità, distanza, conoscenza», cit., pp. 375-486.

[114] Va en otra dirección muy distinta, al límite de lo banal, A. Carandini, «L'ultima civiltà sepolta o del massimo oggetto desueto, secondo un archeologo», en A. Carandini, L. Cracco-Ruggini y A. Giardina (eds.), *Storia di Roma*, vol. III, Turín, 1993, tomo II: *I luoghi e le culture*, cap. II: *Continuità o discontinuità*, p. 16: «Un fémur en vida es más que su venerada reliquia y la Columna Trajana no equivale a su fortuna fuera del mundo antiguo. La Europa medieval y moderna no nace del vivo fuste del Imperio sino de su parque arqueológico».

[115] G. Contini, «Un'interpretazione di Dante» (1965), en *id.*, *Un'idea di Dante*, Turín, 1976, p. 75.

urnas descubiertas bajo tierra («vascula [...] gentilium [...] post spatia temporum») y de la implícita apreciación por la habilidad técnica *(arte)* con la que los objetos estaban fabricados; lo mismo se debería decir sobre las excavaciones realizadas alrededor de Colonia hacia el 1081, cuando salieron a la luz «vasos espléndidos y hermosísimos, cofres, escudillas y otros muchos utensilios que en el pasado habían sido fabricados y esculpidos por los antiguos, con grandísimo ingenio [...]»[116]; por no hablar de Restoro d'Arezzo y de su asombro ante la cerámica romana en relieve[117]. En el campo de la arquitectura debemos recordar la Crónica de los condes de Anjou que, en el siglo XII, compara la técnica de construcción de los antiguos y la de los modernos, considerada menor[118]. Rahewin, el cronista que continúa la Crónica iniciada por Otón de Frisinga, describe como antigua la Porta Romana de Milán, ya que entre piedra y piedra la unión es tan perfecta que no se ven las junturas[119].

Los estudios sobre la topografía antigua fueron también muy precoces, si se piensa en la búsqueda de la ciudad de Alesia por parte de Lupo de Ferrières en el siglo IX[120] y notables, en el siglo XIV, las observaciones de Opicino de Canistris sobre la planta de *Ticinum* (Pavía). En algunos casos asistimos además al manifestarse de un auténtico razonamiento anticuario[121], como en el impresionante diario de excavación que es la relación de Guibert de Nogent sobre la aparición de una necrópolis galorromana en Nogent-sous-Soucy, a comienzos del siglo XII: aquí el esmerado control de los restos en el terreno permite unas conclusiones fiables, sin recurrir a fuentes escritas[122].

Encontramos incluso medidas para proteger los monumentos antiguos, como aquel célebre para tutelar la Columna Trajana (1162). Y mucho antes de Oliviero Forzetta, en Venecia a principios del siglo XIV[123], descubrimos episodios de auténtico coleccionismo[124]: como cuando Enrique de Blois, obispo de Winchester, lleva a su país estatuas antiguas compradas en Roma hacia 1150 –y Juan de Salisbury cuenta que fue comparado por esto con aquel Damasippus que en Horacio «insanit veteres statuas [...] emen-

---

[116] C. Frugoni, «L'antichità», cit., p. 29.

[117] A. Caleca, «Restoro d'Arezzo. Le idee di un artista, 1282», *Critica d'arte* L, 5 (1985), pp. 41-46.

[118] A. Esch, «Reimpiego dell'antico nel Medioevo: la prospettiva dell'archeologo, la prospettiva dello storico», en *Ideologie e pratiche del reimpiego nell'Alto Medioevo. Settimane di Studio del CISAM*, XLVI, Spoleto, 1999, p. 91.

[119] Otón de Frisinga y Rahewin de Frisinga, «Gesta Friderici I. Imperatoris», edición de G. Waitz y B. von Simson, *MGH, Scriptores Rerum Germanicarum in usum scholarum separatim editi* [1912], XLVI, Hannover, 1978, p. 216: «Sic autem manibus artificum formata, ut, quatuor columpnis appareret» («Realizadas por las manos de los artífices de forma que, sostenida por cuatro columnas, a penas se ve o no se ve ninguna juntura entre piedra y piedra, a semejanza de las construcciones romanas»), también debo esta indicación a Adriano Peroni.

[120] A. Schnapp, *La Conquête du passé*, París, 1993 [ed. ital., *La conquista del passato*, Milán, 1994, p. 80].

[121] Por otro lado Fulco de Beauvais dirá a propósito del descubrimiento de una cabeza antigua (cfr. *infra*) que le habían llevado la escultura antes de que él se dirigiera al sitio «para que estableciera su naturaleza, su finalidad, su destino» (*ibid.*, ed. ital., p. 90).

[122] A. Boutemy y F. Vercauteren, «Foulcoie de Beauvais et l'intérêt pour l'archéologie antique au XIe et au XIIe siècle», *Latomus* 1 (1937), p. 185; la traducción del texto se encuentra en C. Frugoni, «L'antichità», cit., p. 2930.

[123] L. Gargan, «Oliviero Forzetta e le origini del collezionismo veneziano», en *Venezia e l'archeologia*, cit., pp. 13-21.

[124] Cfr. también K. Pomian, *sub voce* «Collezionismo», en *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, cit., V, Roma, 1994, pp. 156-160.

do»—[125]. Pero también las gemas puestas en un relicario o los fragmentos marmóreos incrustados en un nuevo edificio resultan una especie de coleccionismo: no por casualidad Julius von Schlosser propuso que la idea de museo se remontara a las iglesias adornadas con esculturas romanas[126].

La lista de episodios en los que un artista medieval ha citado, imitado, copiado un ejemplar clásico sería demasiado larga: es suficiente una mirada de conjunto como la de hace algún tiempo de Hamann-MacLean o un estudio concienzudo como el que le dedicó Max Seidel a Nicola Pisano[127] para que nos demos cuenta de la influencia que tuvo en el arte medieval el encuentro con los testimonios clásicos conservados.

Y sin embargo todos estos ejemplos, y otros más, no forman un escenario comparable al renacentista. Lo que sorprende, y que parece el aspecto distintivo de la actitud medieval ante lo antiguo, es la tendencia a preferir la enumeración a la selección y, a la vez, a combinar las voces de esta enumeración: la admiración por lo antiguo, por ejemplo, se extiende unas veces hasta los más puros modelos clásicos (como Bertuccio en Venecia); otras vuelve a las obras tardoantiguas o paleocristianas. Y, del mismo modo, la imitación de las formas clásicas raramente es orgánica y sistemática, de forma que asistimos a una superposición de modelos –antiguo y tardoantiguo, antiguo y tradición medieval (como hemos visto con los atlantes de Wiligelmo).

Un enorme deseo de usar la herencia recibida aún antes de conocerla: parafraseando la célebre imagen de Bernardo de Chartres, se podría decir que sobre los hombros de los gigantes no se les puede ver también la cara. Es, por tanto, una herencia de la que hay que disfrutar en seguida, de la que hay que apoderarse en el presente, o sea, en el presente de ese pasado. En efecto, esta forma de actuar por combinación, mezcla, superposición, este proceder de forma errática obliga a incluir el sentido del tiempo. No debían existir dudas de que, con la llegada del Hombre-Dios, el tiempo había cambiado radicalmente de dirección y objetivo, y frases como la de Isaías (Isaías 43,18: «¿No os acordáis de lo pasado, ni caéis en la cuenta de lo antiguo?») o san Pablo (Epístola a los Filipenses 3,13: «Olvido lo que dejé atrás y me lanzo a lo que está por delante») debían de sonar como poderosas admoniciones para no preocuparse de otras cosas. Lo antiguo no puede usarse para el mundo nuevo, y esto implica la necesidad de englobarlo, de llevarlo siempre y en cualquier caso a la dimensión presente; por otro lado san Agustín[128], al final de una larga discusión sobre el concepto de tiempo, concluye que no existe el pasado, sino «el presente del pasado» *(praesens de praeteritis)*.

Con esta ausencia de perspectiva histórica se pierde mucho (y se verá en cuanto la filología humanista se ponga en marcha), pero hay algo que se mantiene (o incluso se recupera): una relación concreta, se diría física, con los testimonios antiguos, a veces una

---

[125] Horacio, *Satiras*, II, 3, 64. Cfr. P. Fedele, «Sul commercio delle antichità in Roma nel XII secolo», *Archivio della Società Romana di Storia Patria* XXXII (1909), pp. 465-470 («esta comprando como un loco estatuas antiguas»).

[126] J. von Schlosser, *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance*, Leipzig, 1908 [ed. cast.: *Las cámaras artísticas y maravillosas del Renacimiento tardío*, Madrid, Akal, 1988]. Sobre el tema cfr. ahora S. Settis, «Des ruines au musée», *Annales* XLVIII, 6 (1993), pp. 1355 y ss.

[127] M. Seidel, «Studien zur Antikenrezeption Nicola Pisanos», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituten in Florenz* XIX, 3 (1975), pp. 307-392.

[128] San Agustín, *Confesiones*, XI, 20, 26.

verdadera fascinación por las formas clásicas; cómo se podrían explicar si no –siempre que no se quieran presentar como simples «curiosidades» o «maravillas»– los muchos episodios en los que las estatuas antiguas se mueven, en Magister Gregorius o en Vicente de Beauvais[129], o el admirado asombro del primero ante una imagen de Venus que parecía «una criatura viva más que una estatua»[130], la mezcla de repulsión y atracción de Fulco de Beauvais ante una cabeza de Marte recién descubierta[131] o el sueño narrado por Baudri de Bourgueil en el que el protagonista, arrastrado por la corriente de un río, se agarra a una escultura antigua[132]. Por no hablar de los gritos que, según Restoro d'Arezzo, dieron «los expertos», perdiendo su habitual compostura, ante la cerámica aretina[133]. ¿Y cómo se podría explicar, en el sello de Andrés, archidiácono de Soissons (1189), la figura de Leda amada por Júpiter, precisamente ese motivo que Clemente Alejandrino había reprochado a los paganos de haber grabado en sus anillos[134]?

Que realismo y sentido de lo concreto –*realness* para Panofsky[135]– eran, podría decirse, los elementos medievales de la actitud medieval hacia el mundo clásico lo confirma el hecho de que los fenómenos de reutilización y reelaboración –sobre este último se necesitaría un análisis minucioso– van desapareciendo a medida que se van consolidando las ideas y los métodos de los humanistas. El uso significa una costumbre, las formas antiguas se convierten progresivamente en un fondo habitual y al mismo tiempo peligroso, fascinante y problemático. Esa ambigüedad hacia la iconografía y las formas clásicas que ya se perfila en la época tardoantigua –pensemos, por ejemplo, en las imágenes de los Dióscuros en contextos cristianos[136]– será casi una regla durante los siglos siguientes y una página del Evangelio de san Juan en Bamberg (siglo XI) puede ser una de sus tantas pruebas: junto a la escena del «ocaso de los dioses» –una estatua antigua a punto de caer de la columna sobre la que se suelen erigir las imágenes paganas en la Edad Media– encontramos precisamente una de las más típicas ideas del mundo clásico, la de las personificaciones, en este caso personificaciones de los Elementos[137], que todavía conservan plenamente la forma clásica original.

---

[129] C. Frugoni, «L'antichità», cit., pp. 10-13.

[130] *Ibid*, p. 7.

[131] «Un campesino que araba en medio de estas ruinas [en la zona de un templo pagano en Meaux] encontró una estatua, que parecía viva, una cabeza esculpida como nunca se habían visto antes modeladas por el hombre. Una cabeza horrible, y sin embargo ese estilo es el adecuado, emana un aura terrorífica y el terror es el correspondiente. Su mueca, su boca feroz, su extraño aspecto agresivo, los rasgos deformados de un estilo apropiado a ella [...]» (de A. Schnapp, *La Conquête*, cit., ed. ital., pp. 89-90).

[132] E. Panofsky, *Renaissance and Renassences in Western Art*, Estocolmo, 1965 [ed. cast.: *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Madrid, Alianza, 1975].

[133] A. Schnapp, *La Conquête*, cit., ed. ital., p. 94.

[134] Clemente de Alejandría, *Cohortatio ad gentes*, 18. Cfr. S. Reinach, «Léda sur un sceau ecclésiastique du XIIe siècle», *Revue archéologique*, serie V, vol. VIII (1918), p. 219.

[135] E. Panofsky, *Renaissance and Renassences*, cit.

[136] B. Poulsen, «The Dioscuri and the Saints», *Analecta Romana Instituti Danici* XXI (1993), pp. 141 y ss.

[137] C. Frugoni, *sub voce* «Elementi», en *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, cit., V.

13

Las raíces del arte medieval

Joaquín Yarza Luaces

Prefacio

Al afrontar el discurso sobre las artes figurativas (pintura, mosaico, escultura, etc.), es necesario analizar los problemas que plantea desde distintas perspectivas. Por un lado, debemos investigar las raíces en la Tardoantigüedad, época en la que comienza a tomar forma un arte cristiano que estará en la base de todo lo que se va a hacer en la Edad Media. Por otro, debemos considerar que el arte cristiano surge, desde un punto de vista cultural, del mundo judío, para luego difundirse por los vastos territorios del Imperio romano al tiempo que, poco a poco, el cristianismo pasa de religión nacional a universal. En consecuencia, parece razonable suponer que las raíces del arte medieval deben buscarse principalmente en estas dos tradiciones. El distanciamiento que se produce de inmediato entre cristianismo y judaísmo, la relativa importancia que en dicha época tiene el arte figurativo de este último y el carácter católico de la nueva religión, que la lleva a introducirse capilarmente en todos los ámbitos del imperio, son factores que ponen de manifiesto lo determinante que resulta el análisis del mundo romano en el momento que se quieren delimitar las bases sobre las que se alzan tanto la Tardoantigüedad como la Edad Media cristiana. La impronta hebrea, por su parte, pasará a segundo plano.

La herencia antigua

Concentrémonos, en primer lugar, en la tradición clásica, que es múltiple. La encontramos principalmente en el arte imperial romano de los primeros doscientos cincuenta años de la era cristiana, del que constituye su fuente más significativa. Con el aumento de la tolerancia respecto al cristianismo, hasta llegar sucesivamente a su afirmación, el arte clásico se confunde con el que se ha definido como arte tardoantiguo. En Oriente, donde el imperio seguirá existiendo a lo largo de

toda la Edad Media (Bizancio), el helenismo ejerce una fuerte influencia, mientras que en Occidente esto tan sólo se percibe a través del propio arte imperial, que, en buena medida, es su heredero.

Para abordar los inicios de la expresión artística cristiana, tenemos que situarnos idealmente en el corazón de Roma, pues los artistas o los artesanos, sean éstos cristianos o paganos, pertenecen a una misma cultura figurativa. A los primeros les resultó extremadamente fácil no sólo usar las formas sino también los temas de los paganos, en tanto que podían ser entendidos por sus correligionarios. André Grabar llega a afirmar, tal vez de un modo en exceso categórico, que «los esquemas utilizados habitualmente por los paganos forman parte de un repertorio de formas difusas, del que los cristianos se sirvieron del mismo modo que se hace con las palabras en el lenguaje cotidiano, sin intentarlo de un modo especial»[1]. Estamos hablando del siglo III y principios del siguiente, cuando este arte se encontraba muy vinculado a la muerte (catacumbas) y a la promesa de triunfo sobre la misma. Se trata, en origen, de un arte de imágenes-signo, de carácter apotropaico y tema salvífico, aún poco narrativo. Continúa utilizando el lenguaje decorativo romano y se introducen iconos comunes. Es el caso del Buen Pastor, símbolo de Cristo, que deriva lejanamente del Moscóforo griego y que se perpetúa en Roma como signo de *humanitas*. Para evitar la representación directa de Cristo, debido a los problemas ligados a su doble naturaleza (divina y humana), se recurre a una figura benévola ya conocida. En el momento en que se comienzan a aceptar, no sin reticencias, formas de representación más directa, se abandona la imagen del pastor, si bien perdura en el ámbito medieval, aunque sea de un modo esporádico y marginal, con un significado poco claro, como en varios medallones de la catedral de Lérida (principios del siglo XIII), o bien transfigurada en demonio que lleva a la espalda a un condenado en una alucinante figura del Juicio Final de la catedral de León. El crismón, monograma de Cristo, pasa al Románico con un significado trinitario (catedral de Jaca). En fin, la figura del orante deriva del ámbito funerario romano y se utiliza con frecuencia en sarcófagos cristianos. En las representaciones de Daniel en la fosa de los leones, aparece con actitud orante, como en la Biblia castellano-leonesa del siglo X o en la trasposición del ciclo del profeta al mundo de los beatos. En el presbiterio románico de San Félix de Gerona hay encastrados en el muro ocho sarcófagos tardorromanos, cristianos en su mayoría. En dos de ellos aparece una orante flanqueada por dos personajes. Es probable que esta iconografía fuese retomada, como elemento no indispensable de su ilustración, en el *Homiliario de San Félix* (Gerona, Museu d'Arte, Inv. Núm. 56, f. 11r), del Pseudo-Beda, que proviene de la misma iglesia[2].

Cuando, en el 313, Constatino permite oficialmente la práctica del culto cristiano y además lo protege, la situación artística sufre un veloz cambio, aunque si-

---

[1] A. Grabar, *Christian Iconography. a Study of its Origins*, Princeton, NJ, 1968 [ed. cast.: *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, Madrid, Alianza, 1985].

[2] A Orriols, «Algunas imágenes del Homiliario de San Feliu de Girona», en AA. VV., *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Barcelona, 2001, pp. 171-172.

gue existiendo un grupo de teólogos contrarios al uso de las imágenes a la de Jesucristo en particular. A diferencia del judaísmo y de los div mientos religiosos griegos y romanos, el cristianismo habla de un dios que vive y predica en un momento histórico concreto. ¿Era posible repr imagen? Quienes consideraban que era no sólo posible sino oportuno, a la compleja iconografía imperial, estableciendo una relación entre el terrenal y el emperador celestial. La solemne presencia regia del emper e impasible como la entendía en el siglo IV el gran historiador Amiano se constituye en el modelo de la *Maiestas domini* ahora concebida, y seg ciendo así en el arte cristiano hasta finales del Románico.

En el *missorium* de Madrid (Academia de la Historia), Teodosio dele en un dignatario entregándole un rollo, en un solemne escenario arquitec simboliza el poder. En otras ocasiones, el emperador corona a un vencedc ta en un trono que es el globo terráqueo. Del mismo modo, un Cristo in se sienta sobre la esfera del universo entrega la corona del martirio a san iglesia a él dedicada en Rávena. El *adventus* imperial puede ser uno de lc utilizados para representar la entrada triunfal de Cristo en Jerusalén. En representación del descenso a los Infiernos *(Anastasis)*, Cristo tiende la ma y Eva, y se ve un gigantesco cuerpo desnudo que cae. La composición se el momento en que el emperador recibe las llaves y el homenaje de una ciu tras el cuerpo remite a Hades, dios de los infiernos para los griegos[3].

La representación de la Epifanía tiene sus raíces en la iconografía de de los tributos al emperador. En Oriente, sobre todo a partir de un de momento, en la escena de la Natividad se incluye la imagen del baño del no aparecía en las primeras representaciones. Esta iconografía encuentra cación en los Apócrifos, donde se habla de las comadronas que acudier da de María. El ejemplo más antiguo se encuentra en los mosaicos del o papa Juan VII en la antigua basílica de San Pedro (principios del siglo VI delo es el baño de niños extraordinarios de la Antigüedad, en particula Aquiles y Alejandro[4].

De manera análoga se crearon diversas imágenes de los apóstoles, que a encontrar en la Edad Media y que derivan de prototipos clásicos. Las figuras con barba, vestidas con túnicas y mantos, se inspiran en los sabic fos de la Antigüedad. En lo tocante a Oriente, Kurt Weitzmann[5] propc modelo del San Mateo del evangeliario del siglo X del monasterio del St (col. 43, f. 10v) en el monte Athos, una escultura similar al Epicuro d Margherita de Roma. En otra ocasión, señala como antecedente del San un evangeliario del siglo X del monasterio Philotheu (cod. 33), también

[3] A. Grabar, *L'iconoclasme byzantin*, París, 1957 [ed. cast.: *La iconoclastia bizantina*, Madrid, A

[4] E. Kitzinger, «Hellenistic Heritage in Byzantine Art», *Dumbarton Oaks Papers* 17 (1963), pp.

[5] K. Weitzmann, «The Character and Intellectual Origins of the Macedonian Renaissance» *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, ed. K. L. Kessler, Chicago-Londres, 1971 en particular p. 200, figs. 180-181.

te Athos, las figuras de poetas y autores antiguos situadas delante del proscenio de un teatro antiguo[6]. A principios del siglo VIII, en el Codex Amiatinus (Florencia, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms Amiat. I), escrito en la abadía de Wearmouth-Jarrow en Northumbria, se ve a un Esdrás (f. Vr) en un estudio que deriva lejanamente de modelos clásicos. En otras ocasiones, el poeta recibe la visita de la musa Urania que le da la inspiración. Esta imagen se ve traspuesta al mundo cristiano, donde el evangelista sustituye al poeta, y no siempre se logra establecer quién es la figura femenina o masculina que aparece a su lado, como, por ejemplo, en los códices del *Comentario al Apocalipsis* de Beatro de Liébana, al menos a partir del siglo X[7]. El evangelista puede estar de pie, como el espléndido Mateo de un leccionario del año 1000 del monasterio de Santa Catalina del Sinaí (cod. 204, f. 4), que deriva del tipo del literato grecorromano y viste como él[8].

En todos estos casos, se pone de manifiesto una costumbre que se repite a lo largo de los siglos, puesto que quienes llamamos artistas son, en realidad, artesanos que no buscan realmente la originalidad: más que traducir un texto en imágenes, prefieren disponer de un modelo, aunque el contenido temático sea similar pero no idéntico. Los artesanos romanos actuaban así.

A partir de un periodo tardío, es probable que se hayan creado nuevos ciclos iconográficos que, a su vez, se convertirían en modelos copiados durante varios siglos en la Edad Media. Se ha discutido sobre la existencia de manuscritos cristianos de la Tardoantigüedad con un gran número de ilustraciones bíblicas, tanto del Antiguo como del Nuevo Testamento, que habrían sido arquetipos de los códices medievales bizantinos y occidentales, en los que se habrían utilizado algunas o todas las imágenes. El mayor defensor de esta idea ha sido Weitzmann, quien ha dedicado buena parte de su larga y fructífera vida al intento de demostrar la existencia de tales arquetipos, ideales para dar cuenta de un elevado número de escenas imposibles de encontrar en otros soportes (frescos, mosaicos, relieves o marfiles)[9]. Sus hipótesis han alcanzado un amplio consenso entre los estudiosos de la miniatura altomedieval, mientras que André Grabar y la escuela bizantinista por él encabezada se han mostrado escépticos sobre la complejidad del problema, puesto que se han perdido todos estos supuestos prototipos que habrían debido aportar esa coherencia que falta en lo que se ha conservado. Se trataría de obras concebidas ya en ámbitos cristianos del último periodo de la Tardoantigüedad. Con este propósito, Weitzmann ha estudiado en numerosas ocasiones los octateucos bizantinos[10]. Otro

---

[6] *Id.*, «Book illustration of the Fourteenth Century» (1969), en *id.*, *Studies*, cit., pp. 96-125, en particular p. 112, fig. 89.

[7] J. Williams, «The Beatus Commentaries and Spanish Bible Illustration», en *Actas del Simposio para el estudio de los codices del «Comentario al Apocalipsis» de Beato de Liébana*, II, Madrid, 1980, pp. 201-227.

[8] K. Weitzmann y G. Galavaris, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Illuminated Greek Manuscripts*, I, Princeton, NJ, 1990, pp. 42-47.

[9] Fundamental a este respecto K. Weitzmann, *Illustrations in Roll and Codex. A Study of the Origin and Method of Text Illustration*, Princeton, NJ, ²1970.

[10] Cfr. la última obra de Weitzmann, concluida por Massimo Bernabò: K. Weitzmann y M. Bernabò, *The Byzantine Octateuchs*, 2 vols., Princeton, NJ, 1999.

manuscrito fundamental para arrojar luz sobre esta Antigüedad perdida en Oriente es el *Sacra Parallela* de Juan Damasceno (París, Bibliothèque Nationale de France, ms Gr. 923)[11]. Añadamos el *Génesis de Viena* (Österreichische Nationalbibliothek, cod. theol. gr. 31) o los fragmentos del dañado *Génesis Cotton* (Londres, British Library, cod. Cotton Otho B. VI), del cual, al menos, aún se conservan restos de los dibujos. Se ha demostrado que el códice Cotton está en el origen del ciclo musivario del pórtico de San Marcos de Venecia (principios del siglo XIII) y se ha tenido en cuenta en el llamado Tapiz de la Creación de Gerona[12], muy anterior. Cada uno de estos códices pertenece a tradiciones iconográficas distintas, señal de que existieron diversos prototipos. Tal vez la obra que ha dado lugar a una bibliografía si no más amplia sí más polémica, y cuya procedencia aún no está clara, es el *Pentateuco Ashburnham* (París, Bibliothèque Nationale de France, ms Nouv. acq. lat. 2334), escrito en latín. Se ha comprobado que contiene material iconográfico de origen judío[13] y que presenta algunas semejanzas con obras hispánicas. Este códice tal vez fue realizado en España o en el norte de África. Asimismo, los reinos hispánicos cristianos, en el siglo X, han conservado códices bíblicos de una riqueza figurativa sin parangón en Occidente en la época, como la *Biblia de Florencio* del 960 (León, colegiata de San Isidoro, cod. 2) o la *Biblia de Ripoll* (Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms Vat. lat. 5729) y la *Biblia de Roda* (París, Bibliothèque Nationale de France, mss latt. 4-6). En el códice de Florencio, la ilustración está intercalada en el texto que ilustra, y la escena no tiene marco. Éste es uno de los sistemas de ilustración más antiguos (se supone que así estuvieron organizadas las miniaturas del *Génesis de Viena*). El contraste más marcado lo ofrece el *Pentateuco Ashburnham,* que tiene pocas miniaturas pero de gran tamaño, cada una de las cuales comprende un notable número de escenas. El prototipo de la Biblia castellana es distinto del de los otros códices bíblicos y derivaría de la península Ibérica o el norte de África.

La hagiografía asume rápidamente el carácter de género literario un tanto reiterativo y se traduce en ciclos de imágenes. Uno de los momentos que no falta es el juicio que condena al mártir al suplicio o a la muerte. Estos juicios, como el de Salomón, se toman de la iconografía romana de los tribunales[14].

En todo lo visto hasta ahora, no hemos tenido en cuenta la forma. Cuando un artesano tomaba un pastor con una oveja sobre los hombros y lo asumía como símbolo de Jesús, no tenía nada que imitar, sólo debía repetir a su manera una figura familiar. Cuanto más nos adentramos en la Edad Media y aumenta la distancia cronológica entre el modelo y lo realizado, más aumenta la diferencia en lo formal. El Buen Pastor de Lérida y el diablo de León, ya mencionados, no tienen nada que ver, desde el punto de vista estilístico, con sus lejanos modelos. Y lo mismo podríamos de-

[11] K. Weitzmann, *The Miniatures of the Sacra Parallela: Parisinus Graecus 923,* Princeton, NJ, 1979.

[12] P. de Palol, *El Tapis de la Creació de la catedral de Girona,* Barcelona, 1986.

[13] J. Gutmann, «The Jewish Origin of the Ashburnham Pentateuch», *Jewish Quarterly Review,* n. s., XLIV (1953-1954), pp. 55-72.

[14] A. Grabar, *Las vías de la creación en la iconografía cristiana,* cit., pp. 72-73.

cir en lo relativo a la comparación imposible entre la *Biblia de Florencio* y su eventual prototipo, visto el proceso de geometrización al cual estaba unido el arte hispano del siglo X. No obstante, la Antigüedad continuó constituyendo un modelo directo de imitación en la Alta Edad Media y en el Románico, que nunca se limitaron a procedimientos de calco, como ya había intuido Ludovico A. Muratori (1739) en su época[15].

Sabemos bien en qué medida se sometieron a un saqueo continuo los restos del mundo antiguo, bien porque se lo tenía en gran consideración, bien porque eran objetos que no era posible imitar. Como ya no se hacían fustes marmóreos, cuando se necesitaba una columna se buscaba el fuste en algún edificio romano abandonado. El capitel podía hacerse *ex novo* o cogerse del mismo lugar. Cuando se estudian las columnas de los llamados edificios mozárabes españoles del siglo X, como San Miguel de la Escalada o San Cebrián de Mazote, es evidente que los fustes son romanos, pero es difícil pronunciarse acerca de sus capiteles. Esto significa que, en época de dominio visigodo, se copiaron los capiteles antiguos, y se continuó haciendo en el siglo X, aunque tal vez con otros materiales, si admitimos que se dejó de trabajar el mármol en el periodo comprendido entre la disolución del Imperio romano y el siglo XII[16]. Y esto sucede en lugares tan distantes entre sí como Escalada y los grandes centros italianos, por ejemplo la catedral de Pisa en época románica. Por otra parte, sabemos que Carlomagno llevó mármoles de Rávena y Roma para la construcción de algunos edificios de Aquisgrán, su capital, especialmente la Capilla Palatina.

En el mismo aprecio se tuvieron los sarcófagos antiguos. El Camposanto de Pisa conserva muchos que fueron reutilizados en la Edad Media con la misma función pero nuevos ocupantes. En los reinos hispánicos cristianos sucede lo mismo. Ya hemos mencionado los ocho sarcófagos encastrados en el presbiterio de San Félix de Gerona. Es casi seguro que un sarcófago de este tipo albergó los restos del rey Ramiro I de Aragón en San Pedro el Viejo de Huesca. Algo similar se puede decir de algunos de los sepulcros del panteón de Barcelona[17], y también de los restos del conde Fernán González y de su esposa en San Pedro de Arlanza (hoy en la colegiata de Covarrubias)[18]. Gozaron de extraordinaria estima los camafeos antiguos, reutilizados en grandes piezas de orfebrería. Durante mucho tiempo se creyó que la estatua de Santa Fe en Conques era medieval, hasta que se descubrió que la cabeza era romana (lo mismo sucede en obras más tardías, como las clásicas de Arnolfo di Cambio).

Naturalmente, de esta reutilización inicial deriva la posibilidad de que ciertos artistas recurriesen a estas mismas piezas como modelos. A mediados del siglo XII, se hizo una gran portada de mármol en la iglesia de San Pedro de Roda (Cataluña),

---

[15] J. Adhemar, *Influences antiques dans l'art du moyen âge français*, París, ³1996.

[16] M Greenhalgh, «*Ipsa ruina docet* l'uso dell'antico nel medioevo», en S. Settis (ed.), *Memoria dell'Antico nell'arte italiana*, I: *L'uso dei classici*, Turín, 1984, pp. 116-167, en particular p. 123.

[17] F. Español, «El panteó comtal de la catedral de Barcelona en época románica», en AA. VV., *Miscellània en homenatge a Joan Amaud de Lasarte*, I, Montserrat, 1998, pp. 107-116.

[18] Sobre la reutilización en general, cfr. S. Settis y B. Andreae (eds.), *Colloquio sul reimpiego dei sarcofagi romani nel Medioevo (Pisa, 5-12 de septiembre de 1982)*, Marburgo, 1984; cfr. también *Ideologie e pratiche del reimpiego nell'alto Medioevo, Settimane di estudio del CISAM*, XLVI, Spoleto, 1998.

obra del más importante maestro de la escuela de Cabestany. Una vez desmontada, se descubrió que, en algunas piezas, el escultor había utilizado un mármol antiguo ya esbozado (Barcelona, Museo Marés). Este maestro era particularmente sensible a la escultura de la Antigüedad tardía a partir de los sarcófagos de Gerona[19], tanto que hizo una antiquizante en Saint-Hilaire-de-l'Aude. En Husillos (Palencia) se encontraba un sarcófago romano conocido por uno de los escultores románicos de San Martín de Frómista, que tomó de él no sólo la composición sino también el estilo clásico. Se podría continuar con otros ejemplos románicos (Jaca, Autun, Guilduino de Tolosa, Biduino en Toscana, etc.). Otros fueron más fieles a la composición que al estilo, como el autor del tímpano de Saint-Ursin en Bourges[20].

En torno al 1200, un clérigo de nombre Gregorio, sin duda inglés, visita Roma y escribe un opúsculo titulado *Narratio de Mirabilibus Urbis Romae,* uno de los ejemplos más extraordinarios de *Mirabilia* de la capital antigua, en el cual su autor revela un profundo conocimiento del mundo antiguo y una marcada sensibilidad hacia su arte[21]. Son muchas las descripciones interesantes (como la de una Venus desnuda con el rostro delicadamente coloreado que le fascina, lo atrae y le espanta al mismo tiempo, que se ha querido identificar con la Venus Capitolina, aunque tal vez no lo sea[22]), pero me limitaré a mencionar dos. Gregorio llama a un *Spinario* «ridícula estatua de Príapo», porque, al estar colocada en alto, dejaba ver los genitales. La estatua ya debía ser famosa y dio lugar a diversas copias. Fue imitada en Italia y pasó a representar a Marzo en los ciclos de los meses[23]. Como canecillo se encuentra a veces en los presbiterios de algunas iglesias románicas, donde exhibe notablemente los genitales, y además puede ser Marcolfo en la historia apócrifa de Salomón en la catedral de Orense[24]. Por otra parte, no falta en Bizancio en el siglo X: en un marfil que representa la entrada de Jesús en Jerusalén, conservado en Berlín, aparece a sus pies como símbolo de la idolatría pagana[25]. En definitiva, un modelo iconográfico, creación anecdótica del helenismo, fue copiado durante siglos en Oriente y en Occidente con significados diversos.

La otra escultura a la que Gregorio dedica una parte importante de su tratado es la famosa estatua de Marco Aurelio ubicada en aquella época en el complejo del

---

[19] S. Moralejo, «La reutilización e influencia de los sarcófagos antiguos en la España medieval», *ibid.*, pp. 187-203.

[20] J. Adhemar, *Influences,* cit., pp. 164-165.

[21] Ha sido objeto de varias ediciones. La primera importante es G. Mcn. Rushforth (ed.), «Magister Gregorius de Mirabilibus urbis Romae: a New Description of Rome in the Twelfth Century», en *The Journal of Roman Studies* IX (1919), pp. 4-54; edición crítica: R. B. C. Huygens (ed.), *Magister Gregorius (XII ou XIII siècle). Narracio de Mirabilibus Urbis Romae,* Leiden, 1970, la más reciente: C. Nardella, *Il fascino di Roma nel medioevo. «Le Meraviglie di Roma» di maestro Gregorio,* Roma, 1997.

[22] F. Haskell y N. Penny, *Taste and the Antique: the Lure of Classical Sculpture 1500-1900,* New Haven, Conn., 1981.

[23] C. Frugoni, «L'antichità: dai "Mirabilia" alla propaganda politica», en S. Settis (ed.), *Memoria dell'antico,* cit., pp. 3-72, 13-14, L. Pressouyre, «"Marcius comator". Note sur un groupe de representations médiévales du mois de mars», *Melanges d'archéologie et d'histoire* LXVII (1965), pp. 395-476.

[24] S. Moralejo, «Marcolfo, el Espinario, Príapo: un testimonio iconográfico gallego», en *Actas de la I Reunión Gallega de Estudios Clásicos (Santiago-Pontevedra, 2-4 de julio de 1979),* Santiago de Compostela, 1981, pp. 331-355.

[25] K. Weitzmann, *The Macedonian Renaissance,* cit., p. 208, fig. 190.

Palazzo Laterano, residencia papal, y salvada de la destrucción porque se había confundido con una estatua de Constantino. Ya ahora el Maestro Gregorio explicaba que su iconografía no era segura y que cada cual le atribuía identidades diversas. De las otras estatuas ecuestres de emperadores con apariencia heroica y divinizada, la Edad Media ha conocido al menos tres: ésta de la que estamos hablando, el Teodorico de Rávena, llevado por Carlomagno a Aquisgrán y pronto destruido, y el Justiniano de Constantinopla. Esta última imagen aún mantenía su aura mítica a principios del siglo XV, cuando fue mencionada por el erudito ruso Epifanio el Sapientísimo, y poco después, si bien ya en un pésimo estado, suscitó la admiración de Pedro Tafur. En más ocasiones, las dos estatuas occidentales sirvieron de modelo a obras notables, como el relicario carolingio de Eginardo en forma de arco del triunfo, hoy desaparecido, que coronaba una fuente llamada «de Constantino» en Limoges (también perdida). Se encuentra, por lo demás, en muchísimos relieves monumentales y capiteles románicos conservados en Francia y España[26]. Se han identificado a veces como Constantino, otras como Carlomagno, pero todos derivan de la estatua ecuestre romana de Marco Aurelio.

Cuando se constituye la iconografía teofánica basada en la imagen del emperador, ésta va perdiendo poco a poco definición y en la Edad Media ya no se sabía a qué sistema de imágenes se había recurrido para crear una visión que ahora ya era familiar. Pero otros muchos aspectos de la Antigüedad sobrevivieron sin que se perdiese de vista cuál era su origen. Por una parte, tenemos el grupo de obras de la literatura clásica, como el teatro de Terencio, que no habrían llegado hasta nosotros de no haberse copiado en época carolingia. Lo mismo sucede, sobre todo, con tratados considerados científicos transmitidos en griego en Bizancio, en latín en Occidente y en ciertos casos procedentes del mundo islámico. Algunos personajes permanecieron en la memoria medieval, si bien transformados conforme al principio de la disjunción enunciado por Erwin Panofsky[27], como en el caso de Alejandro: se pierde de vista al personaje histórico y se crea otro, fantástico, de caballero medieval. El mismo proceso se da con el ciclo troyano, que desconoce directamente a Homero y por ello se aleja.

Los dioses antiguos fueron demonizados por los cristianos. Se suponía que sus estatuas tenían vida porque estaban poseídas por demonios. En numerosas narraciones hagiográficas, los santos conjuraban a estos demonios, que, vencidos, salían de la imagen en la cual habitaban y que acababa por ser destruida. Tratándose de un género omnipresente en la Edad Media, nunca se olvidó, y conocemos numerosas pinturas, esculturas y miniaturas góticas en las que un ídolo se hace pedazos, de los que sale un demonio. Habría que subrayar que, habitualmente, estos demonios no se identificaban con ningún dios romano o griego en particular. Sin embargo, estos dioses se mantuvieron con vida por otros caminos[28]. A principios del

---

[26] Para el ámbito español, cfr. M. Ruiz Maldonado, *El caballero en la escultura románica de Castilla y León*, Salamanca, 1986.

[27] E. Panofsky, *Renaissance and Renascences in Western Art*, Estocolmo, 1960 [ed. cast.: *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Madrid, Alianza, 1975].

siglo III a.C., el griego Evemero afirmaba que los dioses, antes de ser tales, habían sido hombres, héroes posteriormente divinizados. Una parte del cristianismo acogió favorablemente esta idea, sobre todo porque la religión antigua dejaba así de ser un peligro para la supervivencia del cristianismo. Se olvidó lo que los dioses habían significado y se los convirtió en hombres ilustres, incluso en héroes culturales. San Isidoro de Sevilla, cuyas *Etimologías* fueron la principal enciclopedia de la Alta Edad Media, sigue esta línea. Más tarde comenzó la tendencia a identificarlos con los planetas en los estudios de astrología[29]. Su vida se extendió más allá de la Edad Media y los volvemos a encontrar por todas partes, sobre todo en Italia. Sirva como ejemplo de su evolución Mercurio (o Hermes), que en época carolingia recuperó su papel de mensajero, es confundido con Anubis y con Rábano Mauro (*De rerum naturis*, Montecassino, Archivo de la Abadía, ms 132, p. 386) de una tradición en la cual es Hermes-Anubis, aunque posteriormente esta identidad perderá fuerza y surge de la tradición musulmana la idea de un Mercurio escriba y sabio, y, más adelante, la de un caballero en la obra astrológica de Alfonso X el Sabio[30]. Constantino había hecho traer de diversos lugares numerosas estatuas antiguas griegas, algunas de dioses, para adornar la renovada ciudad de Bizancio. En más de una ocasión se destruyeron algunas o se hicieron traer otras. Cuando los cruzados conquistaron Constantinopla en 1204, aún encontraron un número considerable de estatuas distribuidas por distintos espacios. Algunos las despreciaban, pero otros se sintieron seducidos por ellas[31].

La tradición judía

De gran interés, si bien de menor importancia, son las raíces hebreas del arte medieval. En 1932 se descubría en Dura Europos, ciudad del Próximo Oriente, un complejo de edificios poco anterior al 230 que incluía una sinagoga, una *domus ecclesiae* cristiana y un mitreo, cuyos muros estaban recubiertos de pinturas. En la sinagoga se desarrollaba un amplio ciclo veterotestamentario que mostraba claramente cómo, en aquel tiempo, y tal vez ya algunos años antes, al menos los judíos de la diáspora habían renunciado a su tradicional iconoclastia. Este hecho ha quedado confirmado por nuevos hallazgos (Cafarnaum). Por lo demás, el ciclo tenía un evidente carácter narrativo, mientras que el cristianismo de entonces aún se encontraba en el periodo de las imágenes-signo. Por el momento, algunos piensan que los ciclos cristianos del Antiguo Testamento podrían depender de los judíos, si bien rápidamente se ve que los desarrollos no resultan tan claros. Weitzmann, por

[28] J. Seznec, *La survivance des dieux antiques. Essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance*, París, 1980.

[29] *Ibid.*, pp. 32-115.

[30] A. García Avilés, «Mercurio en el *Libro de astromagia*. Una iconografía de origen indio en el *scriptorium* de Alfonso X el Sabio», en AA. VV., *Imágenes y promotores*, cit., pp. 391-406.

[31] C. Mango, «Antique Statuary and the Byzantine Beholder», *Dumbarton Oaks Papers* 17 (1963), pp. 44-75.

ejemplo, afirmaba que las semejanzas entre Dura Europos y los octateucos bizantinos debían reconducirse a la existencia de un ciclo anterior que habría servido como modelo a ambos[32]. Hoy se ha llegado a plantear si el ciclo no se concibió como respuesta al cristianismo en un periodo de áspera polémica entre las dos religiones[33]. En cualquier caso, estimuló los estudios sobre la influencia del judaísmo en el cristianismo, aspecto que sale a la luz tanto en lo tocante a las imágenes como a los textos. Así, al emperador se le atribuía otra dimensión, poniendo sobre su cabeza la mano de Dios, como signo de protección divina. La mano era un herencia del mundo judío, como se puede ver en los frescos de Dura Europos[34]. Pervive en la Edad Media (*Biblia de Viviano* [París, Bibliothèque Nationale de France, ms lat. I, f. 423], *ca.* 845-846) y recupera incluso su significado original, siendo el espíritu de Yahvé el que guía a los israelitas en la *Biblia de Florencio*. Del mismo modo, diversas leyendas y tradiciones de los judíos habrían tenido una difusión que fue más allá de su ámbito y se incorporarían a ilustraciones bíblicas cristianas, como se ve en el *Génesis de Viena*, por ejemplo, cuando el arcángel Gabriel acompaña a José en la busca de sus hermanos[35]. Tal vez esta situación no se ha estudiado aún exhaustivamente , pero se ha comprobado, de manera parcial aunque detallada, que pervive durante toda la Edad Media, como se puede comprobar en la *Biblia de Alba* (Madrid, Palacio de Liria)[36]. En apariencia, los añadidos enriquecen el contenido sin modificarlo o hacerlo sospechoso de herejía.

Obviamente, no se encuentran sólo aquí las raíces del arte medieval, pero los demás aportes son de menor importancia. Existen esquemas y composiciones medievales excepcionales cuyos originales habría que buscarlos sin duda en la Antigüedad tardía, pero que son difíciles de trazar, y no se puede excluir que deriven de corrientes desviadas de la ortodoxia cristiana, como el Infierno de principios del siglo XII que se ha vinculado al *Beato de Silos* (Londres, British Library, ms Add. 11695), o la imagen cósmica con la que comienza el *Beato de Gerona* (Museu de la Catedral, ms 7 [11]). Es imposible olvidar, además, que el maniqueísmo procedente del Imperio persa optó por la imagen narrativa como elemento de propaganda y debió influir de alguna manera tanto en el mundo cristiano como en el judío[37].

---

[32] K. Weitzmann, «The Question of the Influence of Jewish Pictorial Sources» (1964), en *id*., *Studies*, cit., p. 83.

[33] Es imposible dar cuenta de la bibliografía diseminada sobre este argumento; se puede encontrar en K. Weitzmann y H. L. Kessler, *The Frescoes of the Dura Synagogue and Christian Art*, Washington DC, 1989. Herbert L. Kessler ha sugerido la hipótesis de la respuesta después de haber analizado la iconografía.

[34] A. Grabar, *Las vías de la creación* ..., cit., p. 47.

[35] C.-O. Nordström, «Some Jewish Legends in Byzantine Art», *Byzantion* XXVII (1957), p. 489.

[36] *Id*., *The Duke of Alba's Bible. A Study of the Rabbinical Features of the Miniatures*, Uppsala, 1967.

[37] A. Grabar, *Las vías de la creación*..., cit., pp. 47-48.

14

NORTE Y MEDITERRÁNEO EN LA GÉNESIS DEL ARTE MEDIEVAL

Fabrizio Crivello

Introducción

El mundo antiguo, tal como se había formado en época helenística primero y romana después, había tenido sus centros propulsores en la cuenca del Mediterráneo, especialmente en la centro-oriental. El arte, en conformidad con la concepción «humanista» de la cultura antigua, se había desarrollado en torno a la representación de la realidad, en cuyo centro había colocado a la figura humana.

Tras la disolución del mundo antiguo el eje en torno al que giraban los cambios culturales que caracterizan a la Alta Edad Media se desplaza progresivamente hacia el área de la Europa centro-occidental, donde encuentra expresión un arte fundamentalmente ornamental y lejano a los ideales clásicos. La reapropiación de la tradición artística antigua y de los valores formales y culturales ligados a ésta será durante los siglos siguientes, accionada por varios estímulos, uno de los objetivos del arte occidental; ello sucedió con unos medios expresivos y unas intenciones que darán lugar a las aportaciones más originales que el arte medieval haya producido.

En el origen de este fenómeno se encuentra una serie de complejos cambios. La Edad Antigua había conocido la organización, en la franja mediterránea, de pueblos de culturas diferentes, en su mayoría sedentarios, cuya economía era fundamentalmente agrícola. Al norte de esta área, poblaciones nómadas o seminómadas se regían por una economía pastoril y muchas veces se veían atraídas o empujadas hacia las regiones meridionales, en las que penetraban de forma pacífica o por la fuerza, fundiéndose casi siempre con los pueblos que allí estaban asentados. La cultura antigua caracterizó a la hegemonía griega, primero, y, luego, la latina, y desde el punto de vista religioso había prevalecido un sincretismo de cultos griego-helenísticos y orientales. Cuando en el siglo V d.C. el declive del ordenamiento político del área mediterránea se volvió imparable, en el norte los celtas y los germanos habían abandonado desde hacía tiempo la vida nómada, la caza y las incursiones, para pasar a un sistema de vida seminómada, basada en la cría de ganado y en la cosecha de frutos silvestres, desarrollando al mismo tiem-

po la original vocación guerrera y una notable capacidad en el trabajo de los metales. Dentro y fuera del imperio, los celtas y los germanos mantuvieron su tradición artística de naturaleza básicamente ornamental con la producción de utensilios de metal.

Con este dualismo entre Norte y Mediterráneo como escenario declina el mundo antiguo y se consolida la supremacía de nuevas poblaciones con un sistema distinto de valores. Si en Oriente, en Bizancio, la tradición antigua prosigue en un relativo aislamiento, explotando lentamente sus recursos, en Occidente la cultura y el arte medievales nacen de la polarización y de la síntesis que poco a poco se iría creando entre las dos esferas: Norte y Mediterráneo.

Entre los dos ámbitos culturales, cuyas diferencias eran pronunciadas, la síntesis fue posible gracias a un sólido elemento de integración: el cristianismo. La rápida difusión de la religión cristiana a través y más allá de los confines del Imperio hizo posible en las regiones septentrionales los presupuestos para acoger y revitalizar esos valores del mundo mediterráneo en el que había surgido el cristianismo.

La complejidad de estas transformaciones se refleja en el arte de los primeros siglos de la Edad Media, de las artes suntuarias a la escultura en piedra. Pero ninguna de éstas permite seguir de forma ininterrumpida, del siglo VII al IX, el camino recorrido por el arte occidental; sólo en la decoración de los libros se pueden observar paso a paso, mediante una documentación consistente y homogénea, las innovaciones y los cambios que llevaron al nacimiento de un arte altamente original, capaz de expresarse autónomamente con una gramática y una sintaxis propias, y destinado a continuar a lo largo de todo el Medievo.

Estos cambios contienen la plena introducción de la componente céltica y germánica en la historia del arte occidental, en el ámbito de las distintas técnicas. Entre las dos guerras e incluso antes se estudiaron dichos cambios, concediéndoles una gran importancia y con una intención subversiva respecto al mediterráneo-centrismo de algunos investigadores (Joseph Strzygowski), es decir, nacionalistas. En cambio la miniatura ha ofrecido terreno a una serie de estudios y análisis ejemplares en el método y en los contenidos, sobre todo gracias a Wilhelm Koehler (1884-1959) y a Carl Nordenfalk (1907-1992)[1], que dedicaron a la primera fase del arte de la Edad Media páginas aún no superadas, con una amplitud de criterio histórico-artístico que va más allá del enfoque puramente arqueológico y clasificatorio y que además resulta inmune a las contaminaciones ideológicas. A partir de este material y de estos estudios paradigmáticos queremos presentar aquí algunos de los principales procesos de la compleja relación entre Norte y Mediterráneo durante los primeros siglos de la Edad Media, especialmente en el ámbito insular.

---

[1] E. Kitzinger, F. Mütherich y W. Cahn, «Carl Nordenfalk», *Speculum* LXVIII (1993), pp. 940-941; W. Sauerländer, «Carl Nordenfalk», *Jahrbuch der Bayerischen Akademie der Wissenschaften* (1993), pp. 244-246; F. Mütherich, «Wilhelm Koehler und der Deutsche Verein für Kunstwissenschaft», *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* LII-LIII (1998-1999), pp. 9-23; D. H. Wright, «Wilhelm Koehler and the Original Plan for Research at Dumbarton Oaks», *Byzantinische Forschungen* XXVII (2002) [J. W. Barker (ed.), *Pioneers of Byzantine Studies in America*, Ámsterdam, 2002], pp. 135-175.

Las bases tardoantiguas

La ilustración tardoantigua de libros, tal como se la conoce a través de los testimonios conservados, no desarrolló un lenguaje propio, sino que se sirvió preferentemente de los medios expresivos ofrecidos por las artes monumentales[2]. Una vez abandonado el rollo de papiro, en el que se incluían escenas de pequeñas dimensiones dentro de las columnas de escritura, con la consolidación del códice, en el curso de los siglos III y IV, la página del manuscrito se presta a acoger fácilmente imágenes sacadas de otras técnicas artísticas, sobre todo de las pictóricas[3].

Por ejemplo, son célebres los lazos estilísticos que unen las miniaturas de los fragmentos de la *Itala de Quedlinburg* (Berlín, Staatsbibliothek, Preußischer Kulturbesitz, ms. Theol. lat. fol. 485)[4] y del *Virgilio Vaticano* (Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, ms. Vat. lat. 3225)[5], ambos de comienzos del siglo V, a la pintura monumental. El intento ilusionista creado por las escenas enmarcadas por orlas, fuera de las cuales se abren paisajes en degradación con tonalidades de rosa, azul y violeta, evoca, como ha subrayado Ernst Kitzinger, el concepto del *emblema*: «En verdad, aquí vemos cómo se aplican a la iluminación del códice las soluciones que se habían utilizado en la pintura monumental del primer periodo imperial»[6]. Este estilo retrospectivo, tan arraigado en la concepción atmosférica del mundo antiguo, caracteriza a buena parte de la producción pictórica del siglo V.

La relación entre la miniatura y la pintura monumental resulta aún más evidente en el siglo VI en el ámbito oriental. Como de hecho ya se subrayó a propósito del *Evangeliario de Rossano* (Museo Diocesano) y del *Evangeliario de Rabbula* (Florencia, Biblioteca Medicea Laurenziana, cod. Plut. 1.56), algunas miniaturas dependen claramente de frescos o mosaicos[7].

---

[2] W. Koehler, *Buchmalerei des frühen Mittelalter. Fragmente und Entwürfe aus dem Nachlaß*, edición de E. Kitzinger y F. Mütherich, Múnich, 1972, p. 181.

[3] K. Weitzmann, *Illustration in Roll and Codex. A Study of the Origin and Method of Text Illustration* [1934], Princeton, ²1970 [ed. cast.: *Ilustraciones en rollo y códice*, Madrid, Nerea, 1989]; *id.*, «Book Illustration of the 4th Century. Tradition and Innovation» (1969), en *id.*, *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, edición de H. Kessler, Chicago-Londres, 1971, pp. 96-125; D. H. Wright, «The Inheritance of the Papyrus Style of Illustration in Early Latin Literary Codices», *Dumbarton Oaks Papers* 50 (1996), pp. 199-208.

[4] H. Degering y A. Boeckler, *Die Quedlinburger Italafragmente*, Berlín, 1932; I. Levin, *The Quedlinburg Itala. The Eldest Illustrated Biblical Manuscript*, Leiden, 1985; R. Sörries, *Christlich-antike Buchmalerei im Überblick*, Wiesbaden, 1993, pp. 23-25; A. Fingernagel, *Die illuminierten lateinischen Handschriften süd-, west-, und nordeuropäischer Provenienz der Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, 4.-12. Jahrhundert*, Wiesbaden, 1999, pp. 2-6, n.° 2.

[5] D. H. Wright, *Vergilius Vaticanus. Vollständige Faksimile-Ausgabe im Originalformat des Codex Vaticanus Latinus 3225 der Biblioteca Apostolica Vaticana*, II: *Commentarium*, Graz, 1984; *id.*, *The Vatican Vergil, a Masterpiece of Late Antique Art*, Berkeley, 1993; R. Sörries, *Christlich-antike Buchmalerei*, cit., pp. 124-126.

[6] E. Kitzinger, *Byzantine Art in the Making. Main Lines of Stylistic Development in Mediterranean Art 3rd-7th Century*, Londres, 1977.

[7] W. C. Loerke, «The miniatures of the Trial in the Rossano Gospels», *Art Bulletin* XLII (1961), pp. 171-195; K. Weitzmann, «"Loca Sancta" and the Representational Arts of Palestine», *Dumbarton Oaks Papers* 28 (1974), pp. 31-56; *id.*, *Late Antique and Early Christian Book Illumination*, Nueva York, 1977, pp. 92-93, 104-105 y 108. Sobre los dos manuscritos cfr. G. Cavallo, J. Gribomont y W. C. Loerke (eds.), *Codex purpureus Rossanensis, facsimile. Museo dell'Arcivescovado Rossano Calabro*, II: *Commentarium*, Roma, 1987; C. Cecchelli, G. Furlani y M.

También para las orlas de las tablas de concordancias de los Evangelios establecidas por Eusebio de Cesarea († 339-340), conocidas como tablas de cánones, que representan la más antigua forma conocida de ornamentación del códice, los modelos estuvieron inspirados por la arquitectura y por la escultura; especialmente en las indicadas por Nordenfalk como *Gebälktypus*, es decir, arquitrabadas, cuyo arquetipo se remonta al siglo III[8].

Las primeras señales significativas de la ornamentación del texto son más tardías, de finales del siglo V, cuando aparecen las primeras iniciales. Sin embargo su uso es extremadamente reducido, dirigido a evidenciar el comienzo de la página más que las subdivisiones internas del texto, como demuestra el *Virgilio Augusteo* (Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica vaticana, ms. Vat. lat. 3256; Berlín, Staatsbibliothek, Preußischer Kulturbesitz, ms. Lat. fol. 416)[9], monumental libro de lujo probablemente del año 500, en el que cada página empieza con una letra adornada, incluso interrumpiendo una frase. Pequeñas iniciales aparecen a continuación en el *Orosio laurenziano* (Florencia, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Pl. 65.1), realizado en Rávena hacia mediados del siglo VI por el *antiquarius* godo Viliaric, en el que se encuentra por primera vez la «A» con el trazo de la izquierda en forma de pez[10]. Pero se trata de pequeñas iniciales, a partir de las cuales no se desarrollan páginas ornadas, aunque en el libro tardoantiguo algunas páginas iniciales, de *incipit* o de *explicit*, podían recibir una decoración formada por molduras, frisos u otros elementos ornamentales[11].

Las razones que pueden haber determinado este uso extremadamente contenido de la ornamentación probablemente se remontan a la concepción misma del libro antiguo y pueden haber sido varias. Para Nordenfalk,

> parece que el hombre de la Antigüedad consideraba las palabras para ser habladas en primer lugar y sólo veía en las palabras escritas un simple medio para fijar los sonidos. Por eso, el hecho de decorar un rollo de pergamino le habría parecido tan ilógico como a nosotros el de decorar una partitura musical[12].

Salmi (eds.), *The Rabbula Gospels. Facsimile Edition of the Miniatures of the Syriac Manuscript Plut. 1,56 in the Medicaen-Laurentian Library*, Olten-Lausana, 1959; R. Sörries, *Christlich-antike Buchmalerei*, cit., pp. 70-77 y 94-100.

[8] C. Nordenfalk, *Die spätantike Kanontafeln. Kunstgeschichtliche Studien über die eusebianische Evangelien-Konkordanz in den vier ersten Jahrhunderten ihrer Geschichte*, Gotenburgo, 1938, pp. 195-207.

[9] *Ibid.*, pp. 69-88; A. Petrucci, «Per la datazione del "Virgilio Augusteo": osservazioni e proposte» en *Miscellanea in memoria di Giorgio Cencetti*, Turín, 1973, pp. 29-45; C. Nordenfalk, «Vergilius Augusteus. An Introduction to the Facsimile» (1976), en *id.*, *Studies in the History of Book Illumination*, Londres, 1992, pp. 41-59; A. Fingernagel, *Die illuminierten lateinischen Handschriften*, cit., pp. 1-2, n.° 1.

[10] C. Nordenfalk, *Die spätantiken Zierbuchstaben*, Estocolmo, 1970, pp. 166-167.

[11] *Ibid.*, pp. 97-116; G. Cavallo, «Iniziali, scritture distintive, fregi. Morfologie e funzioni», en C. Scalon (ed.), *Libri e documenti d'Italia. dai Longobardi alla rinascita delle città*, Actas del Congreso Nacional de la Associazione Italiana Paleografi e Diplomatisti (Cividale, 5-7 de octubre de 1994), Tavagnacco, 1996, pp. 15-33.

[12] «Il semble que l'homme de l'antiquité considérait les mots comme étant parlés avant tout et ne voyait dans les paroles écrites qu'un simple moyen de fixer les sonorités. C'est pourquoi le fait de décorer un rouleau de parchemin lui aurait semblé aussi illogique qu'à nous celui d'orner une partition musicale» (C. Nordenfalk, «L'enluminure», en A. Grabar y C. Nordenfalk, *Le Haut Moyen Âge*, Ginebra, 1957, pp. 87-217, en particular p. 106).

Con estas características la miniatura tardoantigua llega al umbral del Medievo. En Roma, hacia el año 600, se realizó una de las obras más representativas de la época de Gregorio Magno (590-604): el *Evangeliario de San Agustín* (Cambridge, Corpus Christi College, cod. 286)[13]. Del manuscrito se conservan dos páginas miniadas, pero –como normalmente sucede en los evangeliarios tardoantiguos– el principio de los Evangelios no está resaltado por las iniciales. El estilo lineal de las miniaturas (fig. 1) muestra una ruptura con la interpretación tridimensional y plástica de las formas que había caracterizado a los siglos anteriores[14], cambio que a partir del tercer cuarto del siglo VI se encuentra también en la pintura monumental en varios centros: en Rávena, en las filas de santos que el obispo Agnello (556-569) añadió a la antigua decoración de San Apolinar Nuevo; en Roma, en los mosaicos de San Lorenzo Extramuros (578-590), y en Salónica, en el primer grupo de mosaicos de San Demetrio (finales del siglo VI o comienzos del siglo VII)[15].

Figura 1. Roma, *Evangeliario de San Agustín*, el evangelista Lucas, miniatura sobre pergamino, finales del siglo VI (*ca.* 600).

[13] F. Wormald, «The Miniatures in the Gospels of St. Augustine, Corpus Christi College, MS 286» (1954), en *id.*, *Collected Writings*, vol. I: *Studies in Medieval Art from the Sixth to the Twelfth Centuries*, edición de J. J. G. Alexander, T. J. Brown y J. Gibbs, Londres-Nueva York, 1984, pp. 13-35; A. Petrucci, «L'onciale romana. Origini, sviluppo e diffusione di una stilizzazione grafica altomedievale (sec. VI-IX)», *Studi Medievali*, serie III, XII (1971), pp. 74-134, en particular pp. 108, 110-111 y 124; R. Sörries, *Christlich-antike Buchmalerei*, cit., pp. 34-36; M. Budny, *Insular, Anglo-Saxon and Early Anglo-Norman Manuscript Art at Corpus Christi College, Cambridge. An Illustrated Catalogue*, Kalamazoo, 1997, pp. 1-50, n.° 1.

[14] W. Koehler, «An Illustrated Evangelistary of the Ada School and its Model», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XV (1952), pp. 48-66, en particular pp. 64-65.

[15] E. Kitzinger, «Byzantine Art in the Period between Justinian and iconoclasm» (1958), en *id.*, *The Art of Byzantium and the Medieval West. Selected Studies*, edición de W. E. Kleinbauer, Bloomington-Londres, 1976, pp. 157-232

En Roma, con el *Evangeliario de San Agustín*, la figura humana hace una de sus últimas apariciones en la decoración de libros. Al sur de los Alpes habrá que esperar hasta el año 800 para encontrar en el ámbito de los libros algo comparable. En cambio, en el Norte, en las islas británicas, durante los siglos VII y VIII la figura humana reaparecerá en la iluminación de libros. Los estímulos y los presupuestos los ofrecieron los libros que los misioneros llevaron al Norte desde las regiones mediterráneas, como el *Evangeliario de San Agustín*, probablemente enviado por Gregorio Magno con la misión de san Agustín a Inglaterra. En el ámbito insular, junto a la figura humana aparecerá en el libro un lenguaje artístico original, desconocido hasta entonces.

Las islas Británicas

Es significativo que los primeros pasos de la nueva decoración de libros se hayan realizado en Irlanda. La isla no había sido romanizada y había permanecido fiel a las tradiciones tribales de las poblaciones celtas que allí vivían, pero en el curso del siglo V se convirtió al cristianismo gracias a la obra evangelizadora de san Patricio. El monacato irlandés asumió inmediatamente unos caracteres particulares, el primero de todos la organización eclesiástica en diócesis con sede en los monasterios.

Con la cristianización llegaron a la isla los libros necesarios para el nuevo culto: biblias y, sobre todo, evangeliarios. Irlanda, que no había desarrollado una cultura escrita, encuentra ahora el cristianismo, religión que se basa en el testimonio de los evangelistas, transmitido por el texto de lo Evangelios. La multiplicación de los evangeliarios pronto se hizo necesaria, así que éstos se convertirán en los manuscritos decorados por excelencia, en los que se desarrollaron formas ornamentales destinadas a perdurar en los siglos siguientes.

Desde comienzos del siglo VII, a partir del *Codex Usserianus Primus* (Dublín, Trinity College Library, ms. A.4.15 [55]), seguido luego por el *Cathach de San Colomba* (Dublín, Royal Irish Academy, ms. 24.Q.23) y el fragmento I del *Evangeliario de Durham* (Cathedral Library, ms. A.II.10)[16], se desarrolla rápidamente un arte ornamental propio del libro, poniendo en evidencia el inicio del texto con el principio del «diminuendo»: una progresiva reducción a partir de la inicial de las primeras letras, palabras o líneas hasta alcanzar poco a poco el módulo normal de escritura del texto[17]. De esta forma se crean las bases para el desarrollo de la página inicial.

---

y 391-393 [ed. ital.: «L'arte bizantina nel periodo fra Giustiniano e l'Iconoclasmo», en *id., Il culto delle immagini. L'arte bizantina dal cristianesimo delle origini all'Iconoclastia*, Florencia, 1992, pp. 145-172].

[16] C. Nordenfalk, «Before the Book of Durrow» (1947), en *id., Studies*, cit., pp. 72-85; U. Roth, «Studien zur Ornamentik frühchristlicher Handschriften des insularen Bereiches. Von den Anfängen bis zum Book of Durrow», *Bericht der römisch-germanischen Kommission* LX (1979), pp. 5-225. Sobre los tres manuscritos cfr. J. J. G. Alexander, *Insular Manuscripts 6th to the 9th Century*, Londres-Oxford, 1978, pp. 27, n.os 1, 28-30, n.os 4-5.

[17] C. Nordenfalk, *Celtic and Anglo-Saxon Painting. Book Illumination in the British Isles 600-800*, Nueva York, 1977, pp. 13-14 y 17-19; O. Pächt, *Buchmalerei des Mittelalters. Eine Einführung*, Múnich, 1984 [ed. cast.: *La miniatura medieval. Una introducción*, Madrid, Alianza, 1987].

En la segunda mitad del siglo VII, tal vez en torno al año 680, el nuevo arte aparece ya maduro en el *Libro de Durrow* (Dublín, Trinity College Library, ms. A.4.5. [57])[18]. La página inicial se muestra ampliamente desarrollada, incluso como página tapiz, completamente ornada, compartimentando la subdivisión de los textos. Pero las páginas iniciales y las tapiz no se desarrollan a partir de modelos de libros tardoantiguos, los cuales sólo pueden haber sugerido la idea[19]. El rico repertorio ornamental proviene del arte celta (espirales, ondas y cuernos esquemáticos ensartados *[Trumpet-patterns]*) y anglosajones de raíz germánica (trenzados y motivos animalistas) que de la metalistería y de la orfebrería pasan ahora al libro, creando una síntesis de formas y motivos que no tiene precedentes en el arte occidental[20]. Casi paradójicamente una tradición artística de origen protohistórico encuentra continuidad gracias al soporte por excelencia de la cultura histórica: el libro.

Los elementos esenciales de la decoración insular de libros ya se encuentran en el *Libro de Durrow*: los estímulos mediterráneos y la componente celta y la germánica. En la página tapiz en el fol. 3v del *Libro de Durrow* (fig. 2), la orla trenzada enmarca seis me-

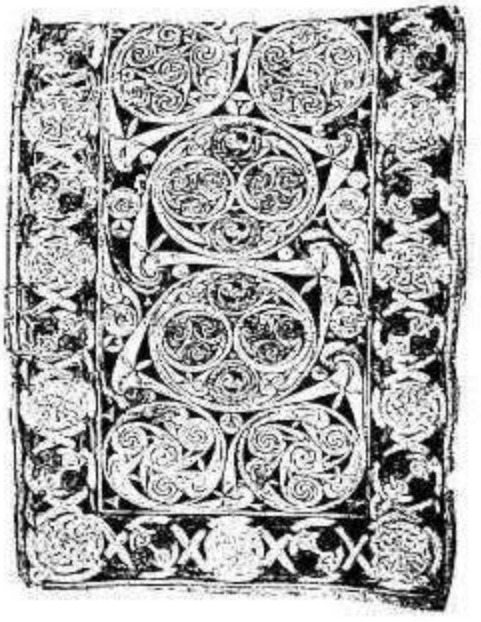


Figura 2. Irlanda o Iona (Escocia), *Libro de Durrow*, página tapiz, miniatura sobre pergamino, *ca.* 680.

[18] A. A. Luce, G. O. Simms, P. Meyer y L. Bieler (eds.), *Evangeliorum quattuor Codex Durmachensis. Facsimile Edition*, vol. II: *Prolegomena*, Olten-Lausana-Friburgo, 1960; J. J. G. Alexander, *Insular Manuscripts*, cit., pp. 30-32, n.° 6; B. Meehan, *The Book of Durrow. A Medieval Masterpiece at Trinity College Dublin*, Dublín, 1996.

[19] C. Nordenfalk, «Corbie and Cassiodorus» (1974), en *id.*, *Studies*, cit., pp. 64-71.

[20] D. H. Wright, «The Irish Element in the Formation of Hiberno-Saxon Art: Calligraphy and Metalwork», en H. Löwe (ed.), *Die Iren und Europa im früheren Mittelalter*, Stuttgart, 1982, pp. 99-100; J.-C. Bonne, «"Relève" de l'ornamentation celte païenne dans un évangile insulaire du VIIe siècle (les Evangiles de Durrow)», en *Ideologie e pratiche del reimpiego nell'alto Medioevo. Settimane di studio del CISAM*, XLVI, Spoleto, 1999, pp. 1011-1053; V. Bierbrauer, «Kontinentaler und insularer Tierstil im Kunsthandwerk des 8. Jahrhunderts», en M. Müller-Wille y L. O. Larsson (eds.), *Tiere-Menschen-Götter. Wikingerzeitliche Kunststile und ihre neuzeitliche Rezeption*, Gotinga, 2001, pp. 105-110.

dallones con motivos en espiral que evocan la ornamentación de los escudos celtas. La relación con la tradición germánica no se percibe sólo en el uso del trenzado, sino también en la elección de algunas convenciones iconográficas. Por ejemplo, el águila, símbolo de san Marcos en el *Libro de Durrow* (fol. 84v; fig. 3) recuerda a las características fíbulas aquiliformes de la tradición ornamental goda (fig. 4)[21]. A la manera de la orfebrería está tratada también la figura humana, como muestra el símbolo de san Mateo (fol. 21v). El cuerpo, estilizado en forma de campana, tiene una decoración ajedrezada como una placa de esmalte *millefiori*, y sólo las piernas y la cabeza salen de este marco.

Después de este primer paso hacia el descubrimiento de la figura humana, el siguiente camino que el arte insular recorrerá para apropiarse de los valores plásticos transmitidos por los modelos tardoantiguos no se desarrollará en Irlanda, sino que pasará a Northumbria, donde la labor de evangelización por obra del monacato irlandés, después de la recaída de los anglosajones en el paganismo, se medirá de cerca con nuevos modelos mediterráneos. Durham, Lindisfarne, Wearmouth-Jarrow serán los centros principales de esta producción.

A través de obras como el fragmento II del *Evangeliario de Durham* (Cathedral Library, ms A.II.17)[22] y el *Evangeliario de Echternach* (París, Bibliothèque Nationale de France, ms. lat. 9389)[23], se llega al *Libro de Lindisfarne* (Londres, British Library, ms.

Figura 3. Irlanda o Iona (Escocia), *Libro de Durrow*, símbolo del evangelista Marcos, miniatura sobre pergamino, *ca* 680.

Figura 4. Arte ostrogodo, fíbula aquiliforme (de la tumba de la Via Flaminia de Roma), celdas de oro con almandinas planas incrustadas, primera mitad del siglo VI.

[21] V. Bierbrauer, O. von Hessen y E. A. Arslan (eds.), *I Goti*, catálogo de la exposición (Milán, 28 de enero-8 de mayo de 1994), Milán, 1994, pp. 182-183, n.º III.13.

[22] J. J. G. Alexander, *Insular Manuscripts*, cit., pp. 40-42, n.º 10.

[23] *Ibid.*, pp. 42-43, n.º 11.

Cotton Nero D. IV.)[24], que recientes estudios han propuesto fechar en el segundo decenio del siglo VIII[25]. En esta obra, junto a un lenguaje ornamental ya completamente elaborado, se encuentra asimilada en su forma más evolucionada en el ámbito insular la representación de la figura humana.

Las bases para esta asimilación son los modelos tardoantiguos del siglo VI que llegaron a Northumbria[26]. Se puede tener una idea de cómo eran gracias al *Codex Amiatinus* (Florencia, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Amiat. 1)[27], el célebre manuscrito bíblico realizado a comienzos del siglo VIII en los monasterios de Wearmouth-Jarrow, junto a otras dos biblias con el texto de la *Vulgata* jerónima en un solo volumen (Pandectas), encargado por el abad Ceolfrid[28]. Beda cuenta que, durante uno de sus viajes a Roma, Benito Biscop y el propio Ceolfrid consiguieron un manuscrito que ha sido identificado con el *Codex Grandior* realizado en Vivarium por iniciativa de Casiodoro (hacia 480-575) y que contenía probablemente la Biblia en la versión de la *antiqua translatio* corregida por san Jerónimo. Benedict y Ceolfrid llevaron esta biblia a Wearmouth-Jarrow en el 679-680 y aquí se copiaron sus miniaturas en el *Codex Amiatinus*, realizado probablemente para ofrecérselo como regalo a Gregorio II (715-731), poco después de su elección papal. De las otras dos biblias transcritas en Wearmouth-Jarrow sólo se conservan algunos fragmentos (Londres, British Library, ms. Add.37777, Add. 45025 y Loan 81)[29].

Si ahora se compara la imagen de Esdras del *Codex Amiatinus* (fol. V/4r fig. 5) con la del evangelista Mateo del *Libro de Lindisfarne* (fol. 25v; fig. 6), ambos dependientes del mismo ejemplar, parece evidente que el retrato de Esdras intenta repetir, copiándolo, el estilo plástico y pictórico del modelo, mientras que el de san Mateo lo transpone con el lenguaje artístico de la tradición insular. De esta forma resulta evidente que los artistas de las islas Británicas supieron distanciarse intencionadamente de sus modelos, conscientes de la originalidad de su arte.

---

[24] C. Nordenfalk, «Eastern Style Elements in the Book of Lindisfarne» (1942), en *id.*, *Studies*, cit., pp. 86-91; T. D. Kendrick, T. J. Brown, R. L. S. Bruce-Mitford, H. Roosen-Runge, A. S. C. Ross, E. G. Stanley y A. E. A. Werner (eds.), *Evangeliorum quattuor Codex Lindisfarnensis. Facsimile Edition*, vol. II: *Commentarium*, Olten-Lausana, 1960; J. J. G. Alexander, *Insular Manuscripts*, cit., pp. 35-40, n.º 9; J. Backhouse, *The Lindisfarne Gospels*, Londres, 1981.

[25] M. P. Brown, *«In the Beginning was the Word». Books and Faith in the Age of Bede. The Jarrow Lecture 2000*, Londres, 2000; *id.*, *Das Buch von Lindisfarne. Cotton MS Nero D IV der British Library, London. Faksimileausgabe*, vol. II: *Kommentarband I*, Lucerna, 2002.

[26] D. H. Wright, «The Italian Stimulus on English Art around 700», en *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes*, Actas del XXI Congreso Internacional de Historia del Arte (Bonn, 14-19 de septiembre de 1964), Berlín, 1967, pp. 84-92.

[27] J. J. G. Alexander, *Insular Manuscripts*, cit., pp. 32-35, n.º 7; R. Sörries, *Christlich-antike Buchmalerei*, cit., pp. 37-40; L. Nees, «Problems of Form and Function in Early Medieval Illustrated Bibles from Northwest Europe», en J. Williams (ed.), *Imaging the Early Medieval Bible*, University Park (Pensilvania), 1999, pp. 121-177, en particular 148-174; V. Longo, S. Magrini y M. Palma (eds.), *Bibliografia della Bibbia Amiatina, 1990-1999*, Roma, 2000.

[28] B. Fischer, «Codex Amiatinus und Cassiodor» (1962), en *id.*, *Lateinische Bibelhandschriften im frühen Mittelalter*, Friburgo, 1985, pp. 9-34.

[29] E. A. Lowe (ed.), *Codices Latini Antiquiores. A Paleographical Guide to Latin Manuscripts Prior to the Ninth Century*, vol. II, Oxford, 1935, n.º 177; H. Gneuss, «A Preliminary List of Manuscripts Written or Owned in England up to 1100», *Anglo-Saxon England* IX (1981), pp. 1-60, n.º 293; R. Marsden, *The Text of the Old Testament in Anglo-Saxon England*, Cambridge (Nueva York), 1995, pp. 90-98 y 123-129.

Figura 5. Wearmouth-Jarrow, *Codex Amiatinus*, el escriba y sacerdote Esdras, miniatura sobre pergamino, comienzos del siglo VIII (antes del 716).
Figura 6. Eadfrith (Lindisfarne), *Libro de Lindisfarne*, el evangelista Mateo, miniatura sobre pergamino, segundo decenio del siglo VIII.

Se puede decir que con el *Libro de Lindisfarne* el arte insular alcanza su expresión «clásica», en perfecto equilibrio entre tradición nórdica y aportación mediterránea; ornamentación e imágenes aparecen plenamente desarrolladas y representativas de la cultura que las ha producido. Con el *Libro de Lindisfarne* se relacionan algunos manuscritos, que presentan afinidades, ya sea por motivos ornamentales, como el *Libro de Saint Chad* (Lichfield, Cathedral Library, s.n.)[30], ya sea por una análoga asimilación de los modelos mediterráneos, como muestra el *Casiodoro de Durham* (Durham, Cathedral Library, ms. B.II.30)[31].

Después del *Libro de Lindisfarne* los caminos del arte insular tenderán a diferenciarse en dos corrientes: la primera continuará hacia el sur, en Mercia, en Kent y principalmente en Canterbury, desarrollando posteriormente la asimilación de los modelos tardoantiguos; la segunda se desplazará hacia el norte y nuevamente a Irlanda, siguiendo los ejemplos de la primera miniatura insular. Wilhelm Koehler, que ha reconocido las dos corrientes, las ha calificado eficazmente como «humanista» y «retrospectiva»[32]. Pertenecen a la primera, por ejemplo, obras como el *Salterio de Canterbury* (Londres, British Library, ms. Cotton Vespasian A.I)[33] y el *Códice Áureo de Estocolmo* (Kumgliga

[30] J. J. G. Alexander, *Insular Manuscripts*, cit., pp. 48-50, n.° 21.
[31] *Ibid.*, p. 46, n.° 17.
[32] W. Koehler, *Buchmalerei*, cit., pp. 12-17.
[33] D. H. Wright, *The Vespasian Psalter*, Copenhague, 1967; J. J. G. Alexander, *Insular Manuscripts*, cit., pp. 55-56, n.° 29.

Biblioteket, ms. A.135)[34]; en cambio, son ejemplos de la segunda el *Libro de Dimma* (Dublín, Trinity College Library, ms. A.4.23 [59])[35] o el *Evangeliario de Cadmung* (Fulda, Domschatz/Hessische Landesbibliothek, cod. Bonifat. III)[36].

Obras emblemáticas de la miniatura insular en la segunda mitad del siglo VIII están representadas por el *Evangeliario Barberini* (Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, ms. Barb. lat. 570)[37] y por el célebre *Libro de Kells* (Dublín, Trinity College Library, ms. 58)[38], respectivamente. El primero realizado a finales del siglo VII, quizá en Mercia[39], muestra en las miniaturas de los evangelistas (fig. 7) que sigue un modelo

Figura 7. Mercia o Northumbria, *Evangeliario Barberini*, el evangelista Mateo, miniatura sobre pergamino, finales del siglo VIII.

[34] *Ibid*., pp. 56-57, n.° 30.

[35] *Ibid*., p. 69, n.° 48.

[36] *Ibid*., p. 70, n.° 49, C. Stiegmann y M. Wemhoff (eds.), *799- Kunst und Kultur der Karolingerzeit. Karl der Große und Papst Leo III in Paderborn*, II, catálogo de la exposición (Paderborn, 23 de julio-1 de noviembre de 1999), Maguncia, 1999, pp. 473-475, n.° VII.31 (K. Bierbrauer, A. Schmid).

[37] J. J. G. Alexander, *Insular Manuscripts*, cit., pp. 61-62, n.° 36; C. Stiegemann y M. Wemhoff (eds.), *799 – Kunst und Kultur*, cit., pp. 446-449, n.° VII.13 (K. Bierbrauer, A. Schmid).

[38] J. J. G. Alexander, *Insular Manuscripts*, cit., pp. 71-76, n.° 52; A. von Euw y P. Fox (eds.), *Das Book of Kells, Faksimileausgabe*, vol. II: *Kommentarband*, Lucerna, 1990, F. O'Mahony (ed.), *The Book of Kells. Proceedings of a Conference at Trinity College (Dublin, 6-9 September 1992)*, Aldershot, 1994.

[39] M. P. Brown, «Mercian Manuscripts? The "Tiberius" Group and Its Historical Context», en M. P. Brown y C. Farr (eds.), *Mercia. An Anglo-Saxon Kingdom in Europe*, Londres-Nueva York, 2001, pp. 278-291.

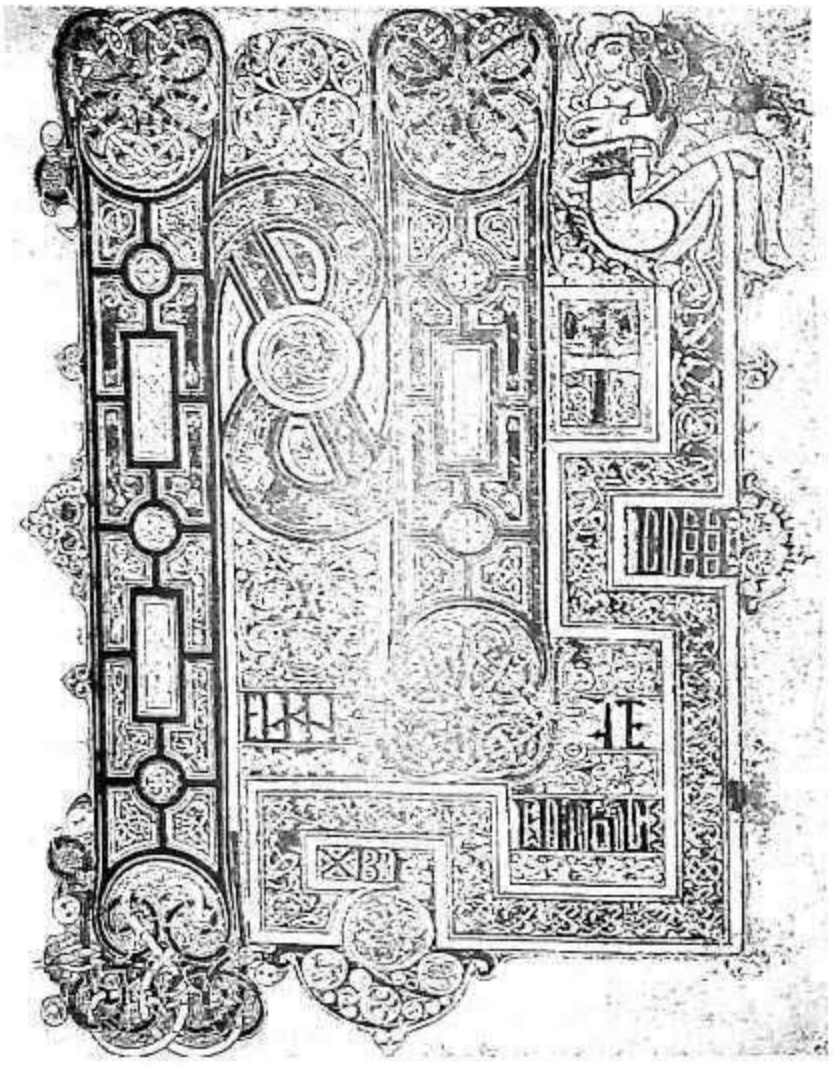


Figura 8. Irlanda o Iona (Escocia). *Libro de Kells*, página inicial del Evangelio de San Marcos, miniatura sobre pergamino, finales del siglo VIII (*ca.* 800?).

tardoantiguo; el segundo, realizado probablemente en Irlanda o en Iona hacia el año 800, en cambio representa una especie de densa enciclopedia de la miniatura insular (fig. 8). Sin embargo, si el primero anuncia la orientación del posterior arte occidental, el segundo permanece como una obra aislada y suspendida en el marco de la pintura europea, que precisamente ahora se dirige decididamente hacia la tradición mediterránea tardoantigua.

La evolución en el continente

Cuando en el curso del siglo VIII los misioneros anglosajones llegaron al continente, encontraron una situación claramente diferente de la que habían dejado en su tierra, también desde el punto de vista artístico. Por lo que se refiere a los manuscritos, en

la Galia los primeros ejemplares decorados habían aparecido hacia finales del siglo VII, casi contemporáneamente y en centros diferentes: Luxeuil, Corbie y Fleury[40]. Aquí se encuentra un tipo de ornamentación independiente de la insular, sustancialmente derivada de modelos tardoantiguos. Respecto a las islas Británicas, la figura humana aparece más tarde, sólo hacia la mitad del siglo VIII. El vocabulario ornamental de raíz tardoantigua es relativamente reducido: predomina el motivo del pez y del ave como elemento zoomorfo constitutivo de las iniciales, se encuentran formas basadas en círculos obtenidos con el uso del compás y sus combinaciones, y se utilizan como relleno cintas trenzadas, formas geométricas y a veces de derivación vegetal. Testimonio ejemplar de este arte ornamental es la *Expositio in Ezechielem* de Gregorio Magno en San Petersburgo (Biblioteca Nacional Rusa, ms. Q. V. I. Nr. 14), realizado en Luxeuil en el segundo cuarto del siglo VIII[41].

Si se compara la miniatura insular con la continental, las divergencias resultan enseguida evidentes. En el ámbito insular aparece muy pronto, ya en el *Libro de Durrow*, y completamente formado, un sistema de orlas rectangulares que enmarca y circunscribe la página del manuscrito. En el continente, el principio de la orla aparece sólo después; en cambio sobreviven en formas estilizadas arcos o tímpanos de origen tardoantiguo enmarcando los títulos. Sin embargo, en el ámbito insular los estímulos tardoantiguos se asimilan de manera independiente, utilizando un lenguaje ornamental desarrollado, y en el continente esto no sucede o sucede en una medida claramente inferior. Es decir, no se produce esa síntesis entre Norte y Mediterráneo que da origen al arte occidental.

En el curso del siglo VIII, a través de las misiones anglosajonas, se advierte de forma progresiva en el continente la influencia de la miniatura insular, que se produce tanto con artistas provenientes de las islas Británicas como con la llegada de modelos[42]. Uno de los ejemplos más conocidos lo constituye el *Evangeliario de Tréveris* (Domschatz, cod. 61)[43], realizado en Echternach entre el 720 y el 740. El manuscrito es obra de un artista insular, Thomas, y de uno continental, y significativamente se deben al primero las tablas de cánones y las miniaturas que se remontan a un modelo tardoantiguo.

Los dos estilos, el insular y el continental, también se encuentran juntos en otros manuscritos, pero será el primero el que predomine sobre el segundo. La progresiva recepción de los modelos insulares se advierte en varios ámbitos: en las regiones más allá del Rin, donde principalmente se desarrolla la actividad de los misioneros anglosajones, en la Germania renana (Fulda, Wurzburgo y Maguncia) y en la sudoriental (Frisinga, Tegernsee y Salzburgo).

Algunos frágiles indicios de un regreso autónomo a los modelos tardoantiguos se manifiestan en el continente en los dibujos que decoran el *Evangeliario de Gundohinus* (Autun,

---

[40] C. Nordenfalk, «L'enluminure», cit., pp. 126-135; W. Koehler, *Buchmalerei*, cit., pp. 89-104.

[41] E. H. Zimmermann, *Vorkarolingische Miniaturen*, Berlín, 1916, pp. 53-54 y 174.

[42] K. Bierbrauer, «Der Einfluß insularer Handschriften auf die kontinentale Buchmalerei», en C. Stiegemann y M. Wemhoff (eds.), *799 – Kunst und Kultur*, cit., vol. III: *Beiträge zum Katalog der Ausstellung*, pp. 465-481; *id.*, «Insulares in der kontinentalen Buchmalerei des 8. Jahrhunderts», en M. Müller-Wille y L. O. Larsson (eds.), *Tiere-Menschen-Götter*, cit., pp. 63-87.

[43] J. J. G. Alexander, *Insular Manuscripts*, cit., pp. 52-54, n.º 26; N. Netzer, *Cultural Interplay in the Eighth Century. The Trier Gospels and the Making of a Scriptorium at Echternach*, Cambridge, 1994.

Bibliothèque Municipale, ms. 3)[44], realizado en Borgoña en el 754, año del reconocimiento definitivo de la dinastía de los carolingios. Pero el punto de inflexión definitivo se produce con la renovación artística promovida por Carlomagno, cuando sean precisamente los manuscritos insulares los que ofrezcan los modelos ornamentales para el renacimiento del libro[45]. El *Evangeliario de Godescalco* (París, Bibliothèque Nationale de France, ms. Nouv acq. lat. 1203)[46], realizado entre el 781 y el 783 en la Escuela Palatina de Carlomagno, probablemente en Worms, muestra claramente que para las iniciales del manuscrito (fol. 4; fig. 9) se inspiraron en los modelos insulares. La forma, la estructura y la disposición de la inicial son las mismas; se amplía aún más el vocabulario ornamental, que se enriquece con motivos sacados de modelos tardoantiguos; se abandonan los motivos animalistas de origen germánico, pero la gramática y las sintaxis son las originadas en los siglos VII y VIII en las islas Británicas. Junto a ellas, la componente mediterrá-

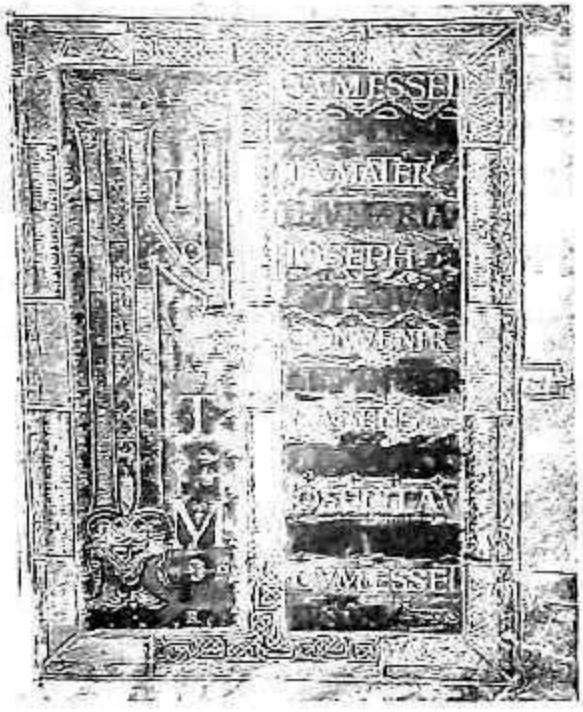


Figura 9. Escuela Palatina de Carlomagno (Worms), *Evangeliario de Godescalco*, página inicial de la pericopa para la vigilia de Navidad, miniatura sobre pergamino, 781-783.

[44] L. Nees, *The Gundohinus Gospels*, Cambridge, Mass., 1987.

[45] W. Koehler, *Die Karolingischen Miniaturen*, vol. II: *Die Hofschule Karls des Großen*, Berlín, 1958; F. Mütherich, «Die Buchmalerei am Hofe Karls des Großen», en W. Braunfels y H. Schnitzler (eds.), *Karl der Große. Lebenswerk und Nachleben*, vol. III: *Karolingische Kunst*, Düsseldorf, 1965, pp. 9-53; *id.*, «Manuscrits enluminés "Autour d'Hildegarde"», en P. Riché, C. Heitz y F. Héber-Suffrin (eds.), *Autour d'Hildegarde*, Actas del Congreso (Metz, 1983), Nanterre, 1987, pp. 49-61; *id.*, «Die Erneuerung der Buchmalerei am Hof Karls des Großen», en C. Stiegemann y M. Wemhoff (eds.), *799 – Kunst und Kultur*, cit., vol. III, pp. 560-622; G. Denzinger, *Die Handschriften der Hofschule Karls des Großen. Studien zu ihrer Ornamentik*, Langwaden, 2001.

[46] W. Koehler, *Die Karolingischen Miniaturen*, vol. II, cit., pp. 22-28; B. Reudenbach, *Das Godescalc-Evangelistar Ein Buch für die Reformpolitik Karls des Großen*, Fráncfort, 1998.

nea encuentra un gran espacio en las miniaturas. Respecto a los preludios de la miniatura insular, aquí aparece un seguimiento y un estudio de los modelos tardoantiguos que hasta entonces no se había manifestado en Occidente. De hecho, para esta primera fase de la miniatura carolingia no se puede hablar de copias[47], sino de un auténtico renacimiento.

El hecho de que el estudio de modelos tardoantiguos mostrase la ausencia de iniciales y la elección de querer mantener la ornamentación de origen insular revelan lo difícil que tuvo que ser renunciar a este nuevo lenguaje artístico, consolidado por aquel entonces en el continente. Sólo en un número exiguo de manuscritos se pueden percibir los indicios de un intento de restauración del ideal del libro antiguo: en el grupo del *Evangeliario de la Coronación*, realizado entre finales del siglo VIII y comienzos del IX en un *scriptorium* activo en Aquisgrán para la corte de Carlomagno, en el que la herencia tardoantigua desempeña un papel predominante. En el *Evangeliario de la Coronación* (Viena, Weltliche Schatzkammer der Hofburg, s. n.)[48], las iniciales (fols. 16r, 77r, 118r y 179r) tienden a reducirse, sin el uso de orlas, para desaparecer del todo en obras como el *Evangeliario de Aquisgrán* (Domschatzkammer, Inv. Nr. 4)[49], donde el comienzo de los Evangelios (fols. 20*r*, 90*r*, 136*r* y 206*r*) está resaltado sólo por la primera línea en capital epigráfica y queda sólo una página de *incipit* para el Evangelio de San Mateo (fol. 19v). La influencia de estos manuscritos se advierte también en las últimas obras de la Escuela Palatina de Carlomagno[50], especialmente en el *Evangeliario de Lorsch* (parte I: Alba Julia, Biblioteca Documentară Batthyáncum, ms R II 1; parte II: Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, ms. Pal. lat. 50)[51], hacia el 810, en el que sólo el Evangelio de San Mateo tiene una página inicial (parte I, fol. 19r), mientras que los demás, precedidos por páginas de *incipit* en capital epigráfica, están desprovistos de iniciales (parte I, fols. 77v-78r; parte II, ff. 8r, 70v-71r).

La influencia del concepto tardoantiguo del libro se advierte también fuera de la producción para la corte de Aquisgrán. Poco después, en Tours, durante el mandato del abad Fredegiso (807-843), se ve que algunas iniciales dependen de modelos parecidos a las del *Virgilio Augusteo*[52]. Ofrecen ejemplos de esta relación la *Biblia de Berna* (Burgerbibliothek, ms. 3-4) y la de París (Bibliothèque Nationale de France, ms. lat. 250)[53].

Sin embargo, los dos fenómenos son diferentes. El primero, del grupo del *Evangeliario de la Coronación*, es un caso destinado a permanecer cerrado en sí mismo, de breve duración: en efecto, serán las iniciales de ascendencia insular de la Escuela Palatina las que se impongan e influyan en toda la ornamentación posterior de los *scriptoria* franco-occidentales[54]. En cambio, en Tours, a partir de los modelos tardoantiguos, se de-

---

[47] W. Koehler, *Buchmalerei*, cit., p. 105.

[48] *Id*., *Die Karolingischen Miniaturen*, vol. III: *Die Gruppe des Wiener Krönungs-Evangeliar-Metzer Handschriften*, Berlín, 1960, pp. 57-71.

[49] *Ibid*., pp. 72-80.

[50] *Id*., *Buchmalerei*, cit., pp. 131-132.

[51] *Id*., *Die Karolingischen Miniaturen*, vol. II, cit.: *Kommentarband*, Lucerna, 2000.

[52] C. Nordenfalk, *Die spätantiken Zierbuchstaben*, cit., p. 82.

[53] W. Koehler, *Die Karolingischen Miniaturen*, vol. I: *Die Schule von Tours*, 1: *Die Ornamentik*, Berlín, 1930, pp. 127-146 y 154-163.

[54] *Id*., *Buchmalerei*, cit., p. 131.

sarrollará una característica inicial carolingia, indicada por Koehler como «Rahmentypus», que se distingue netamente de sus modelos tardoantiguos, en los que aparecía como recortada sobre el pergamino, bidimensional, mientras que ahora muestra mediante los motivos ornamentales una concepción plástica y en perspectiva, como un organismo que se desarrolla en la página del libro[55].

Con la época carolingia la unión entre Norte y Mediterráneo en el arte medieval se consolida de manera definitiva. Las copias de antiguas obras iluminadas realizadas en la corte de Ludovico Pío, como las *Comedias* de Terencio, los *Aratea* de Cicerón y de Germánico, el *Corpus agrimensorum* o el *Calendario* de Filocalo[56], demuestran la recuperación consciente de una tradición que al sur de los Alpes no producía efectos. Contemporáneamente los grandes centros como Tours, Metz y Reims, bajo el impulso y la influencia de los manuscritos producidos para Carlomagno y su corte, dan vida a unas obras en las que la revitalizada pintura de origen antiguo se une al lenguaje ornamental que ya por entonces domina un amplio vocabulario[57]. Estos centros, sobre todo Reims, influyen a su vez en la producción de la Escuela Palatina de Lotario[58] y en la de Carlos el Calvo[59] (lám. 6), que representa casi la fase «manierista» del renacimiento carolingio. Como colofón de esta gran época del arte occidental se sitúa la monumental *Biblia de San Pablo Extramuros* (Roma, abadía de San Pablo Extramuros, *Codex membranaceus saeculi IX*), realizada en torno al 870 en Reims para Carlos el Calvo[60], en cuyas miniaturas y páginas iniciales (fig. 10) convergen las experiencias maduradas por las principales escuelas carolingias y, como en «un gran final, todos los instrumentos se unen en un último grandioso concierto»[61].

---

[55] *Id.*, *Die Karolingischen Miniaturen*, vol. I, 1, cit., pp. 122-124.

[56] H. Stern, *Le calendrier de 354. Étude sur son texte et ses illustrations*, Paris, 1953; W. Koehler (†) y F. Mütherich, *Die Karolingischen Miniaturen*, vol. IV: *Die Hofschule Kaiser Lothars. Einzelhandschriften aus Lotharingien*, Berlín, 1971, pp. 71-116; F. Mütherich, «Der karolingische Afrimensoren-Codex in Rom», *Aachener Kunstblätter* XLV (1974), pp. 59-74; *id.*, «Die Bilder», en *Aratea. Faksimileausgabe*, II: *Kommentar zum Aratus des Germanicus Ms. Voss. lat. Q. 79. Bibliotheek der Rijksuniversiteit Leiden*, Lucerna, 1989, pp. 31-68; *id.*, «Book Illumination at the Court of Louis the Pious», en P. Godman y R. Collins (eds.), *Charlemagne's Heir. New Perspectives on the Reign of Louis the Pious (814-840)*, Oxford, 1990, pp. 593-604; D. H. Wright, «The Organization of the Lost Late Antique Terence», en C. Chavannes-Mazel y M. M. Smith (eds.), *Medieval Manuscripts of the Latin Classics. Production and Use*, Los Altos Hills, Cal., 1996, pp. 41-56.

[57] W. Koehler, *Die Karolingischen Miniaturen*, vol. I, cit., 2: *Die Bilder*, Berlín, 1933; *id.*, *Die Karolingischen Miniaturen*, vol. III, cit., pp. 95-167; W. Koehler (†) y F. Mütherich, *Die Karolingischen Miniaturen*, vol. VI: *Die Schule von Reims*, 1: *Von den Anfängen bis zur Mitte des 9. Jahrhunderts*, Berlín, 1994; F. Mütherich, «Carolingian Manuscripts Illumination in Rheims», en K. van der Horst, W. Noel y W. C. M. Wüstefeld (eds.), *The Utrecht Psalter in Medieval Art. Picturing the Psalms of David*, catálogo de la exposición (Utrecht, 31 de agosto-17 de noviembre de 1996), Westrenen, 1996, pp. 104-119.

[58] W. Koehler (†) y F. Mütherich, *Die Karolingischen Miniaturen*, vol. IV, cit., pp. 9-70.

[59] *Id.*, *Die Karolingischen Miniaturen*, vol. V: *Die Hofschule Karls des Kahlen*, Berlín, 1982.

[60] *La Bibbia di San Paolo Fuori le Mura*, edición facsímil, II: *Commentario storico, paleografico, artistico, critico*, Roma, 1993 (en particular los ensayos de B. Bischoff, «Il Prologo di Ingoberto», pp. 133-139; *id.*, «I Tituli delle miniature», pp. 145-173; *id.*, «La scrittura», pp. 177-186; J. E. Gaehde, «Le miniature», pp. 235-328; F. Mütherich, «L'ornamentazione», pp. 189-226; *id.*, «Le Tavole dei Canoni», pp. 227-234; *id.*, «Conclusioni», pp. 329-333); W. Koehler (†) y F. Mütherich, *Die Karolingischen Miniaturen*, vol. VI, cit., 2: *Von der Mitte bis zum Ende des 9. Jahrhunderts*, Berlín, 1999, pp. 109-174.

[61] F. Mütherich, «Conclusioni», cit., p. 333.

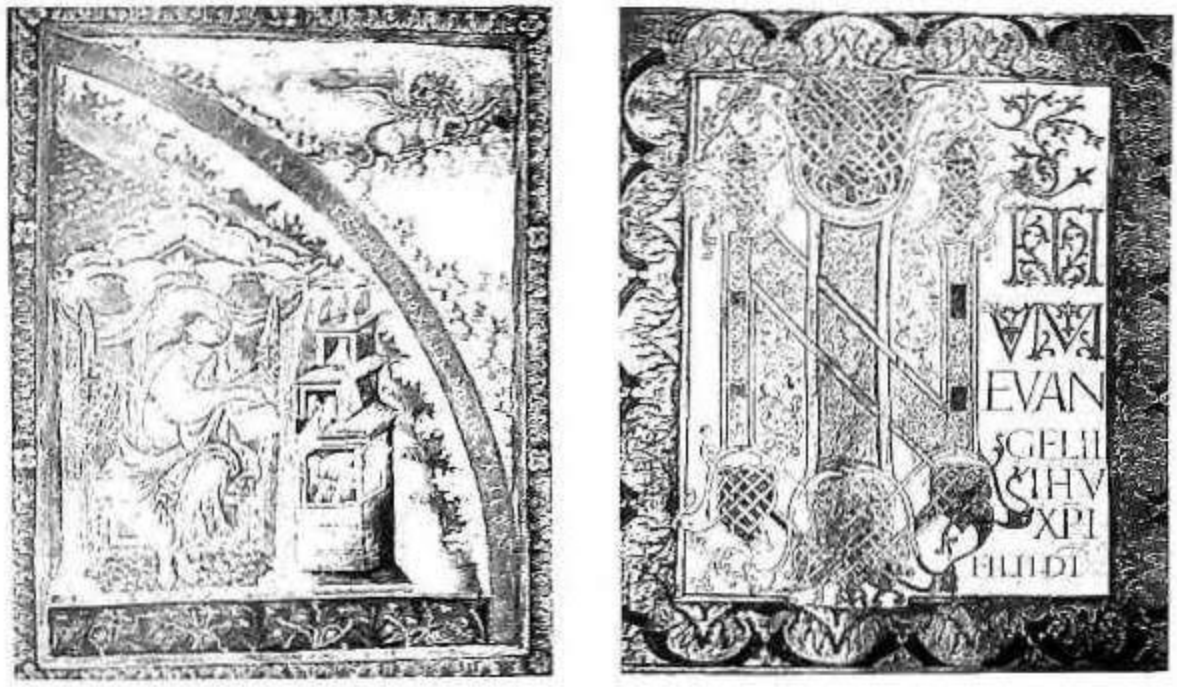


Figura 10. Reims, *Biblia de San Pablo Extramuros*, el evangelista Marcos y la página inicial de su evangelio, miniatura sobre pergamino, *ca.* 870

Como subrayó Koehler, la progresiva disolución del Imperio carolingio representa para la historia del arte occidental una clara inversión de tendencia respecto a los resultados conseguidos en el siglo IX con las grandes escuelas carolingias. Este cambio se manifiesta con un progresivo alejamiento del arte figurativo e ilusionista y un regreso a las formas ornamentales inspiradas en la tradición insular precarolingia[62]. Ello se advierte claramente en las escuelas franco-insulares del norte de Francia (fig. 11)[63] y en Saint-Gall. Gracias a estos centros la tradición artística logra sobrevivir, si bien durante poco tiempo, al cambio del siglo IX, ofreciendo algunas de las bases para el renacimiento artístico que en el siglo X se manifiesta en el Imperio otoniano y en Inglaterra.

En el siglo XII los motivos animalistas de tradición insular reaparecerán, como observó Otto Pächt, en las iniciales de varios centros de Francia e Inglaterra, dejando entrever una sutil pero sólida relación entre la sensibilidad de los artistas precarolingios y la fantasía de los románicos, cuyos efectos llegarán a rozar la época tardogótica[64].

La unión y la relación dialéctica establecida entre los siglos VI y VIII en el ámbito de los libros entre Norte y Mediterráneo, entre un lenguaje ornamental autónomo de ori-

---

[62] W. Koehler, *Buchmalerei*, cit., pp. 181-183.

[63] F. Mütherich y G. Gaehde, *Karolingische Buchmalerei*, Múnich, 1976, pp. 109 y 112.

[64] O. Pächt (ed.), *The Pre-Carolingan Roots of Early Romanesque and Gothic Art. Studies in Western Art*, Actas del XX Congreso Internacional de Historia del Arte (Nueva York, 1961), I, Princeton, 1963, pp. 67-75; *Id.*, *La miniatura*, cit.

gen nórdico y modelos tardoantiguos de origen mediterráneo, estaban destinadas a volverse indisolubles. Transformados, a veces radicalmente, el vocabulario ornamental, la gramática de los elementos y la sintaxis de las formas, este lenguaje artístico será continuado a lo largo de toda la Edad Media, llegando hasta los umbrales de la Edad Moderna. La formación y el desarrollo de este lenguaje representan, junto al posterior nacimiento del estilo gótico, el fenómeno artístico más original que el Medievo occidental haya producido.

Figura 11. Saint-Vaast (Arrás), *Evangeliario de Praga*, página inicial del Evangelio de San Lucas, miniatura sobre pergamino, último cuarto del siglo IX.

15

ICONOLOGÍA DE LOS MATERIALES

Norberto Gramaccini y Thomas Raff*

Presentación

Cada obra de arte está formada por al menos un material, y es una práctica inveterada de las disciplinas histórico-artísticas –en el museo, como en el campo de la conservación o en el de la investigación– reconocer y definir del modo más exacto posible los materiales con los que están realizadas las obras de arte. Pero entre esta definición de las materias primas, por un lado, y la interpretación iconológica y de contenido o incluso estética de la obra, por otro, se suele hacer una clara distinción: se dice que el significado y la forma estética pertenecen al lado «espiritual» de una obra de arte, mientras que el material representa solamente, por decirlo de alguna forma, la necesaria base «corpórea» y, por tanto, no puede –o no debe– ser interpretado. Y la tradición del idealismo platónico pero también la doctrina cristiana que contrapone el alma y el cuerpo ofrecen fácilmente un criterio de valoración: la materialidad es negativa; lo que tiene valor es el aspecto espiritual; el espíritu (el arte) debe vencer al cuerpo (la materia).

Estas reflexiones «idealistas» no suelen tener en cuenta las materias primas específicas, sino la materia en sí. Sólo cuando se trata de infravalorar la materia desde un punto de vista «moral», los teóricos recurren encantados a unos materiales concretos, en particular a los más preciados, y esto ocurre desde la Antigüedad: por ejemplo, Cayo Plinio Segundo criticaba la ostentación de los clípeos-retrato de sus contemporáneos:

> [...] se dedican ahora escudos de bronce plateados en la superficie, sin ninguna sensibilidad a la hora de diferenciar las figuras [...]. Hasta este punto todos prefieren que se note el material precioso más que el que se reconozca su imagen [...]. De esta forma, puesto que nadie sobrevive a su propia imagen, lo que dejan son retratos de su dinero, no de su aspecto[1].

---

* Los epígrafes 1, 3 y 4 son de Thomas Raff, el epígrafe 2 es de Norberto Gramaccini.

[1] Plinio el Viejo, *Naturalis Historia*, edición de R. König, Múnich, 1978, XXXV, 1, 4, p. 14 [ed. cast.: *Historia natural*, Madrid, Cátedra, 2002]: «Aerei ponuntur clipei argentea facie, surdo figurarum discrimine [...]. Adeo materiam conspici malunt omnes quam se nosci [...]. Itaque nullius effigie vivente imagines pecuniae, non suas, relinquunt».

También Ovidio[2] destacaba la oposición entre arte y materia cuando celebraba las soberbias puertas metálicas del palacio del dios Apolo con las palabras «opere superante materiam», queriendo decir que, por preciosos que quisieran ser los materiales que las componían, la habilidad aplicada en ellas era todavía más valiosa. El lema «opus superante materiam» se explotó ampliamente durante toda la Edad Media como *topos* retórico para la celebración del arte[3].

Pero, a pesar de todas las censuras de la materia a nivel teórico, los materiales siempre han desempeñado un papel importante tanto para la producción como para la recepción del arte. Y no sólo por su coste, sino también porque a muchos de ellos se les atribuían unos significados concretos o porque, en otras palabras, se cargaron de significado a lo largo de la historia (como una batería se carga de energía). Por supuesto, estos significados los conocían sus contemporáneos, si bien fueron traducidos en palabras menos por artistas o por teóricos de arte que por exegetas de la Biblia y alquimistas, por poetas y predicadores.

De las numerosas propiedades que cada material posee, normalmente sólo se trae a colación una por su carácter simbólico: el plomo (que también es maleable, fácil de fundir y venenoso) casi siempre se toma en consideración porque pesa mucho; el vidrio (que también es elástico y frágil) se suele citar sólo por su transparencia. Las cualidades semánticas atribuidas a un material pueden derivar de o estar fundadas en caracteres muy diferentes del propio material.

A menudo son las propiedades físicas las que constituyen el *tertium comparationis*: el bronce no se oxida, así que puede representar durabilidad; el pórfido tiene un color rojo oscuro, así que era considerado «púrpura petrificada»; el vidrio es transparente, por tanto, significa claridad y, en contexto mariano, virginidad.

Pero también el valor económico, el precio de un material posee su propia semántica: a menudo el coste era el aspecto principal de una obra de arte. Las obras de arte en la Edad Media no tenían prácticamente nunca una función puramente estética y más bien servían para fines sobre todo religiosos. En el caso de una ofrenda votiva o de la donación de «una obra de arte» en una iglesia, el valor material desde luego era un elemento decisivo. La Edad Media no ha visto en ello ningún motivo de conflicto: en uno de los monumentos más completos del arte mosano, el retablo de San Remaclo de Stavelot, una inscripción informaba de la cantidad exacta de oro y plata que se había necesitado para la

---

[2] Publio Ovidio Nasón, *Metamorfosis*, II, 5. Cfr. A. Vincenz, «Materia superabat opus», en J. A. Chrościcki *et al.*, *Ars auro prior. Studia Joanni Białostocki sexagenario dicata*, Varsovia, 1981, pp. 53-59.

[3] A propósito del altar mayor de Saint-Denis cfr. E. Panofsky, *Abbot Suger on the Abbey Church of St.-Denis and its Art Treasures*, Princeton, ²1979, pp. 60 y ss. [ed. cast.: *El abad Suger sobre la abadía de Saint-Denis y sus tesoros artísticos*, Madrid, Alianza, 2004]: «Tam forma quam materia mirabili anaglifo opere, ut a quibusdam dici possit: "Materiam superabat opus"» («[El altar es] tan admirable, en la forma y en la materia, por su trabajo de cincelado, que se podría decir: "El arte ha superado la materia"»). A propósito de la arqueta relicario de Eduardo II el Confesor (1241) en la abadía de Westminster cfr. O. Lehmann-Brockhaus, *Lateinische Schriftquellen zur Kunst in England, Wales und Schottland vom Jahre 901 bis zum Kahre 1307*, 5 vols., Múnich, 1955-1960, vol. II, p. 120, n.° 2-714: «Materia fuisset preciosissima, tamem illud poeticum: materiam superabat opus» («Aunque la materia fuera preciosísima, podemos decir como el poeta: el arte ha superado la materia»).

realización de la obra[4]. Sólo a partir de las teorías artísticas del Renacimiento se empezó a percibir como problemático el uso de materiales costosos, y así Leon Battista Alberti rechazó por motivos de principio el oro para las obras de arte[5].

Fue la semántica de esos materiales que se mencionan en la Biblia la que sirvió especialmente y con frecuencia de tema: a través de la larga e ininterrumpida tradición de la exégesis bíblica cada palabra de la Sagrada Escritura fue interpretada según el *sensus spirituales*. Como en la Biblia se nombran muchos materiales, algunos de ellos utilizados incluso por expresa orden divina (por ejemplo, para el arca de Noé, la serpiente de bronce o el trono de Salomón), los exegetas no podían dejar de explicar «por qué» (es decir, con qué sentido profundo) habían usado ese material y no otro. Visto que un buen número de escritos exegéticos estaban muy difundidos y se leían mucho, estas interpretaciones podían aplicarse fácilmente a los propios materiales, aunque sin una directa referencia a la Biblia (es un ejemplo, posterior, el mármol de Paros).

A través de su lugar de origen, los materiales también podían hacer alusión, de una manera u otra, precisamente a aquél: por ejemplo, piedras o maderas procedentes de lugares sagrados se trataban como auténticas reliquias (los escalones de mármol de la Escala Santa de Roma[6] o los objetos devocionales de Santiago de Compostela hechos con el típico material local, el azabache). Si se llevaban triunfalmente materiales raros desde una ciudad derrotada (Constantinopla) o desde un territorio sometido (Egipto), podían adquirir un significado más de trofeos y *status symbol*[7].

Por último, los materiales pueden adquirir, a través de una tradición arraigada (el bronce y el mármol como materiales clásicos del arte) o de valores añadidos de actualidad (el hierro en las guerras de liberación antinapoleónicas[8]), un sentido concreto que luego puede volver a perderse en poco tiempo.

Por ello, en las reflexiones sobre la iconología de las materias se deberían tener en cuenta, cuando sea posible, las fuentes contemporáneas, para evitar interpretaciones anacrónicas. En las páginas siguientes intentaremos indicar, con el ejemplo de tres materiales, lo complejas que pueden ser las relaciones semánticas entre las obras de arte medievales y sus materias primas.

El bronce

El Renacimiento italiano ha minimizado, donde era posible, las conquistas de la Edad Media. Su época era la única que podía medirse con la celebrada Antigüedad.

---

[4] A. Legner (ed.), *Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800-1400*, catálogo de la exposición (Colonia, 14 de mayo-23 de julio de 1972; Bruselas, 15 de septiembre-31 de octubre de 1972), Colonia, 1973, vol. II, p. 97.

[5] L. B. Alberti, *De pictura*, edición de C. Grayson, Londres, 1972, libro II, p. 60; cfr. también *id.*, *De re aedificatoria*, edición de G. Orlandi, Milán, 1966, vol. II, libro VII, cap. XVII, p. 663 [ed. cast.: *De re aedificatoria*, Madrid, Akal, 1991]: «Aiunt ex auro nusquam ex hominum memoria visum opus elegans, quasi metallorum princeps honestari fucato artificio dedigneture» («Se dice que, en la memoria del hombre, nunca se ha visto una bella obra en oro, como si el príncipe de los metales no quisiera dejarse enriquecer con el artificio artístico»).

[6] T. Raff, *Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe*, Múnich, 1994, pp. 70 y ss.

[7] *Ibid.*, pp. 93-103.

[8] *Ibid.*, pp. 56-59.

Esta actitud se manifiesta también en el caso del bronce. El dominio del difícil procedimiento de la fundición a la cera perdida fue atribuido a esos «divinos artistas y científicos» (Leon Battista Alberti), que los florentinos del siglo XV se vanagloriaban de haber descubierto[9]. Lorenzo Ghiberti y Donatello habrían sido los primeros en saber emplear esta técnica y, por tanto, habrían tenido el mérito de hacer que «la pequeña familia de los bronces expulsara a la de los marfiles»[10]. La desestimación de la producción artística medieval relacionada con este entusiasmo del descubrimiento tuvo consecuencias fatales para la propia comprensión del material, porque los estudios posteriores también se unieron a este dogma. La marcha triunfal del bronce se consideró un fenómeno propio de la Edad Moderna, fruto del círculo virtuoso entre sucesivas innovaciones en el campo técnico y estilístico. De hecho, se han dejado de lado, y en parte han caído en el olvido, todas las preguntas sobre el contenido, que, sin embargo, ocupaban un lugar principal en los llamados siglos oscuros, cuando el bronce, rodeado de misterio, no podía aún aspirar a ser un «género autónomo» (*selbstverständliche Gattung*: Jacob Burckhardt), sino que debía justificarse por los contenidos[11].

Para rebatir el severo juicio de la Edad Moderna, son suficientes los numerosos ejemplos de orfebrería medieval –candeleros, cruces, aguamaniles o incensarios– cuya fabricación describe el monje Teófilo a comienzos del siglo XII en su *Diversarum Artium Schedula*, y que Frida Schottmüller incluía entre los antepasados de los pequeños bronces renacentistas[12]. También las puertas monumentales de bronce de las iglesias, numerosas tanto en la Edad Media como en el Renacimiento, desdibujan la frontera entre las dos épocas[13]. No hay más que recordar que los comitentes de la primera puerta de bronce del baptisterio de Florencia (1330-1336), que será un modelo ejemplar para Ghiberti (1403-1424), se habían inspirado en la puerta de San Raniero de la catedral de Pisa, de Bonanno Pisano (1189)[14]. Pero también en el campo de los monumentos civiles, desde siempre considerado dominio del Renacimiento, se encuentran puntos en común. Ghiberti no fue el primero en usar (en el S. Juan de Orsanmichele en Florencia, 1414) el método de la fundición a la cera perdida para figuras de gran tamaño; el procedimiento era ya bien conocido en la Edad Media. Las más famosas fundiciones en hueco medievales italianas se remontan a finales del siglo XIII: el grupo monumental del león y el grifo en la fachada del Palacio de los Priores de Perugia, las tres mujeres que coronan la Fuente Mayor de la misma ciudad, la estatua de bronce de san Pedro en San Pedro de Roma (fig. 1) y los símbolos de los evangelistas de la fachada de la ca-

---

[9] L. B. Alberti, *De pictura*, edición de C. Grayson, Bari, 1973, p. 7.

[10] A. Malraux, *La Métamorphose des dieux*, París, 1957-1977.

[11] No han llegado hasta nosotros dos tratados del siglo XV: el *Libellus de arte fusoria* y el *Tractatus insuper Artis Aerariae*. Cfr. G. Voigt, *Die Wiederbelebung des Classischen Alterhums oder das erste Jahrhundert des Humanismus*, Berlín, ³1983, p. 372; J. Burckhardt, «Randglossen zur Skulptur der Renaissance», en *id.*, *Gesamtausgabe*, edición de F. Stähelin, H. Wölfflin *et al.*, Basilea, 1934, p. 186.

[12] F. Schottmüller, *Bronze-Statuetten und Geräte*, Berlín, 1918, p. 47.

[13] U. Mende, *Die Bronzetüren des Mittelalters, 800-1200*, Múnich, 1983.

[14] H. R. Weihrauch, *Die Bildwerke in Bronze und in anderen Metallen. Mit einem Anhang: Die Bronzebildwerke des Residenzmuseums*, Múnich, 1956, introducción; A. Paolucci, *Die Bronzetüren des Baptisteriums in Florenz*, Múnich, 1997, p. 9.

Figura 1. Roma, basílica de San Pedro, estatua de san Pedro, bronce, finales del siglo XIII-comienzos del XIV.

tedral de Orvieto[15]. Parece que la productiva fundición umbra estaba dirigida por un broncista de origen alemán (Rubeus) que trabajó con los Pisano y con Arnolfo di Cambio[16]. Con su muerte, las aptitudes técnicas se perdieron. El maestro anónimo de la estatua de Bonifacio VIII de la catedral de Bolonia (hacia 1301), Andrea Pisano (1336) y también Brunelleschi (1402) sólo conocían el costoso proceso de fundición maciza, según la cual la figura se compone puliendo partes fundidas y repujadas por separado. El primero que llevó a Italia el arte de la fundición a la cera perdida fue Gusmin, original de Alemania como Rubeus, y al que Ghiberti debió el secreto de la fundición en hueco y la victoria sobre su rival Brunelleschi en el concurso para la puerta norte del baptisterio de Florencia[17].

En Alemania, el conocimiento de la fundición del bronce estuvo mucho más profundamente arraigado durante toda la Edad Media que en Italia. La falta de grandes bronces antiguos parece haber suministrado el estímulo para descubrir desde el principio el procedimiento. El impulso inicial se lo dio Carlomagno (768-814), que encargó un significativo grupo de estatuas de bronce grandes y pequeñas en Aquisgrán[18]. Su modelo era

[15] N. Gramaccini, «Zur Ikonologie der Bronze im Mittelalter», *Städel Jahrbuch* II (1987), n. s., pp. 149-153.

[16] Según un documento publicado en G. Milanesi, *Documenti per la storia dell'arte senese*, Siena, 1854, I, p. 145, Rubeus tiró la esfera de bronce de la catedral en 1264. Cfr. N. Gramaccini, «Zur Ikonologie», cit., pp. 152-155.

[17] R. Krautheimer, «Ghiberti and Master Gusmin», *The Art Bulletin* XXIX (1974), p. 20.

[18] N. Gramaccini, «Die karolingischen Grossbronzen. Brüche und Kontinuitäten in der Werkstoffikonographie», *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseum* (1995), pp. 130-140.

la plaza de Letrán en Roma, que el papa Adriano I (772-795) había decorado poco antes con monumentos de bronce antiguos. Estas estatuas –entre las que se contaban la Loba Capitolina, el Marco Aurelio a caballo y los fragmentos del llamado «Coloso»– respondían a un diseño político: divulgaban que el poder de los antiguos emperadores había pasado al obispo de Roma, una sucesión que debía de estar confirmada también por la presunta donación de Constantino, precisamente un falso producto de esos años[19]. Al mismo tiempo subrayaban la emancipación de Constantinopla, de forma no muy distinta a como unos siglos antes los bronces que Constantino (306-337) mandó erigir en la ciudad del Bósforo le habían otorgado el rango de «nueva Roma»[20]. Allí donde se elevaba un bronce se encontraba el poder: una convicción compartida por la Antigüedad y por la Edad Media[21]. A esta tradición se remitía Carlomagno a la hora de declarar Aquisgrán la «segunda Roma». Pero, como el papa sólo quiso concederle un monumento ecuestre y una figura de animal procedentes de Rávena, que le recordaban a Carlomagno el *equus Constantini* y la loba de la plaza de Letrán, el emperador se vio obligado a completar con sus propios medios el resto de la decoración. Ordenó que se estableciera en Aquisgrán un taller, probablemente de formación bizantina, que, además de realizar los bronces solicitados, tuvo el papel histórico de custodiar para la Edad Moderna la técnica de la fundición del bronce caída en el olvido. En torno al año 800 el taller había producido un águila para el palacio imperial (perdida), cuatro puertas de bronce de dos hojas (fig. 2) y ocho celosías para el matroneo de la catedral de Aquisgrán, una piña de bronce, portadas de bronce para el palacio de Ingelheim (no conservadas) y un candelabro de siete brazos para la catedral de Aniano (no conservado)[22]. La empresa ya había colmado de satisfacción y orgullo a sus contemporáneos como Eginardo y el autor anónimo del *Chronicon Moissacense*. Los bronces hicieron de Aquisgrán el nuevo centro del poder.

Pero en la iniciativa se escondía también una afrenta, que no quedaría sin consecuencias cuando la autoridad del emperador se resquebrajó, como demuestran los hechos sucesivos. En cuanto Carlomagno murió (814), dejando el poder a su hijo Ludovico Pío, se produjeron algunas reacciones hostiles. El caballero del monumento del palacio de Aquisgrán, identificado con Teodorico a partir del modelo del «Constantino» lateranense, fue acusado del asesinato del papa y de tiranía por Walafrido Strabo en un poema del 829[23]. Además, en la excelencia del moldeado el poeta vio un signo inequívoco de idolatría y de intervención del demonio. La estatua ejercía su atractivo tentador pervirtiendo sobre todo a la «plebe de los baños» y a las «mujeres crédulas». Walafrid Strabo pidió a la emperatriz que condenara el perverso engaño: las que habían sido famosas cualidades del bronce –la resistencia y la posiblidad de trabajarlo en hueco– le parecían caracteres sospechosos. Una era signo de tosquedad y soberbia, la otra prueba de la corrupción interior y de la vacuidad del paganismo: «Al cabalgar sobre pie-

[19] *Id.*, *Mirabilia. Das Nachleben antiker Statuen vor der Renaissance*, Maguncia, 1996, pp. 145-155.

[20] F. W. Unger, *Quellen der byzantintschen Kunstgeschichte*, Viena, 1878, vol. I, pp. 125 y ss.; S. Guberti Bassett, «The Antiquities in the Hippodrome of Constantinople», *Dumbarton Oaks Papers* 45 (1991), pp. 87 y ss.

[21] H. Blanck, *Wiederverwendung antiker Statuen bei Griechen und Römern*, Roma, 1962, pp. 14-17.

[22] N. Gramaccini, «Die karolingischen Grossbronzen», cit., p. 131.

[23] H. Hoffmann, «Die aachener Theoderichstatue», en K. Böhner, *Das erste Jahrtausend. Kultur und Kunst im werdenden Abendland an Rhein und Ruhr*, Düsseldorf, 1962, vol. I, pp. 318-335.

Figura 2. Aquisgrán, Capilla Palatina (catedral de Santa María), puertas de bronce, finales del siglo VIII

dra, plomo y hueco metal, este tirano está demostrando que es la arrogancia la que le endurece el pecho, le hace el corazón insensible y el juicio vacío»[24].

La poesía de Walafrid representa un significativo cambio de atmósfera. La propaganda monumental de Carlomagno no se podía continuar, porque entraba en competencia con las pretensiones autocelebrativas del pontífice y porque estaba en contradicción con la propedéutica del arte cristiano fundada en la historia de la salvación. No se hicieron más monumentos para plazas a imitación de las estatuas de bronce romanas, salvo raras excepciones como la fuente de Constantino (casi con toda seguridad carolingia) en Limoges (perdida), un ciervo de bronce en el patio de honor del palacio arzobispal de Reims, hacia el 1060 (perdido), y el león de Braunschweig de 1166. Sólo los municipios italianos, en competición con Roma, se arriesgaron a finales del siglo XIII con empresas sistemáticas de recreación, como demuestra el caso de Perugia (fig. 3). La situación era distinta para los bronces que no se destinaban a la propaganda política sino a las órdenes impartidas por Dios para la decoración de la Tienda del Encuentro mosaica o del Templo de Salomón[25]. Para esta segunda vía de la *renovatio* carolina, que concernía a los objetos litúrgicos, desaparecía la condena que gravaba sobre la materia pagana. Sólo en este ámbito se podían aprovechar el patrimonio formal y las habilidades de los antiguos, y hasta príncipes de la Iglesia como el obispo Bernardo de Hildesheim, el abad Suger de Saint-Denis y Matthew Paris, prior de Saint-Albans, podían dar vida a sus iniciativas artísticas y comprometerse a que quienes dominaban el difícil arte

[24] A. Dändl, «Walahfrid Strabos Widmungsgedicht an die Kaiserin Judith und die Theoderichstatue vor der Kaiserpfalz zu Aachen», *Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins* LII (1930), v. 70; T. Raff, *Die Sprache der Materialien*, cit., p. 109.

[25] N. Gramaccini, «Die karolingischen Grossbronzen», cit., pp. 134-135.

Figura 3 Nicola y Giovanni Pisano y colaboradores, Perugia, Fuente Mayor, grupo de las ninfas, bronce, 1276-1278

de la fundición celebraran sus empresas con orgullosas inscripciones. Un sentido de superioridad animaba los bronces medievales respecto a las creaciones de la Antigüedad:

> Y tú, hombre capaz [...], déjate llevar a un dominio del arte aún más elevado y comprométete con todas las fuerzas del alma a completar lo que aún le falta a la casa del Señor, sin lo cual no pueden tener lugar los misterios divinos y los actos del culto[26].

El crucifijo de Werden, el altar de Krodo en Goslar, el incensario de Gozbert en Tréveris, el candelero monumental de la catedral de Santa María de Erfurt *(Wolframleuchter),* la pila de agua bendita del tesoro de la catedral de Spira, las grandes pilas bautismales de Lieja y Hildesheim, y las puertas de bronce de Maguncia y Hildesheim son elocuentes pruebas de las variadas posibilidades de empleo de la fundición del bronce dentro del espacio eclesiástico. En las tumbas también estaba extendido el uso del bronce mucho antes del monumento funerario de Pollaiolo para el papa Sixto IV, como demuestran los sepulcros episcopales de Magdeburgo, Wurzburgo y Augusta[27].

Con el dominio de la técnica de la fundición se extendió también la iconología del material. Ya en la Antigüedad el bronce había ocupado una posición de primer orden en el culto religioso y en las metáforas políticas. En las *Metamorfosis* (I, 125), Ovidio había identificado desde luego la tercera edad, la del bronce, con la civilización, distinguiéndola de la siguiente edad del hierro. El control del hombre sobre este material a

---

[26] Teófilo Presbítero, *Diversarum Artium Schedula,* edición de E. Brepohl, Graz, 1987, p. 49.

[27] E. G. Grimme, *Bronzebildwerke des Mittelalters,* Darmstadt, 1985, figs. 45, 49, 54, 55, 65, 68, 71, 72, 73, 76 y 77.

la vez maleable y resistente siempre fue, para los pueblos antiguos, un *leitmotiv* de su cultura[28]. Del misterioso origen del bronce, de su preparación, del cromatismo y, sobre todo, de su dureza derivó una serie de funciones interrelacionadas, cuya eficacia fue invocada tanto por la Edad Media como por la Antigüedad. Por ejemplo, el sonido del bronce se consideraba desde los tiempos más remotos una poderosa protección contra los espíritus malignos. Los paganos creían que podían evitar los eclipses de sol y de luna con el sonido «de bronce» de sus címbalos. Esta convicción se mantuvo en las campanas de las iglesias medievales. Numerosas inscripciones declaran que éstas, con su sonido broncíneo, debían tener alejados a demonios, peligrosos hechiceros, enfermedades y desgracias[29]. A esta opinión está estrechamente unida la idea de que el bronce era idóneo para las armas. En la Antigüedad, las estatuas de bronce tenían la misión de proteger el Capitolio y los confines del Imperio romano[30]. Las leyendas medievales heredaron la creencia apotropaica: en Nápoles, una mosca de bronce debía tener alejadas a las moscas; una puerta de bronce debía rechazar las serpientes de la ciudad; una estatua de bronce vuelta hacia el Vesubio debía proteger de las erupciones del volcán[31]. También las antiguas funciones jurídicas están relacionadas con este contexto: antiguamente las tablas con las leyes, las inscripciones estatales y, de forma parecida, los patrones de medida medievales se fundían en bronce cuando era posible. En la Edad Media se administraba justicia junto a los monumentos romanos, y no pocas veces las estatuas de bronce servían de picota[32].

También los artistas sacaron ventaja del alto valor simbólico del bronce. Las alabanzas a la vaca de Mirón son innumerables. El poeta latino Ausonio escribió que, por muy verosímil que resultara, hasta el punto de que parecía que iba a emitir un broncíneo mugido, no había que temer que por ello el trabajo del artista pudiera ser menospreciado. La vida misma había sido superada no por un milagro divino sino gracias al *ingenium* del fundidor: «Nec sunt facta dei mira, sed artificis» («Y no maravillan las obras Dios sino las del artista»)[33]. Con una *ekphrasis* parecida Magister Gregorius describió a comienzos del siglo XIII la cabeza del coloso de Letrán, admirando «la suavidad del cabello en el duro bronce» y pareciéndole que la estatua «hablaba y cobraba vida»[34]. Ya a las puertas del Renacimiento, en 1364, Francesco Petrarca podía alabar a la manera de un escritor de *Mirabilia* medieval los caballos de San Marcos, que resoplaban por las aletas nasales y pateaban[35]. Los artistas capaces de concebir milagros de

---

[28] K. Kluge y K. Lehmann-Hartleben, *Die antiken Grossbronzen*, Berlín-Leipzig, 1927, III, p. 193.

[29] H. Bächtold-Stäubli y E. Hofmann-Krayer (eds.), *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, Berlín, 1997, *ad vocem* «Erze, Metalle». Sobre la estatua de bronce de Panea, con poderes taumatúrgicos, cfr. E. Kitzinger, «The Cult of Images before Iconoclasm», *Dumbarton Oaks Papers* 8 (1954), p. 94.

[30] N. Gramaccini, *Mirabilia*, cit., pp. 161-165.

[31] D. Comparetti, *Virgilio nel Medio Evo* [1872], Florencia, 1967, II, pp. 22 y ss.

[32] A. Erler, Lupa, *Lex und Rechtsstandbild im mittelalterlichen Rom*, Wiesbaden, 1972; N. Gramaccini, *Mirabilia*, cit., pp. 147 y 175.

[33] Décimo Magno Ausonio, *Epigrammata*, libro XIII, 67, v. 4 [ed. cast.: *Obras*, Madrid, Gredos, 1990]; J. Overbeck, *Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der Bildenden Künste bei den Griechen*, Leipzig, 1868, I, p. 107.

[34] R. Valentini y G. Zucchetti, *Codice topografico della città di Roma*, Roma, 1946, II, p. 150.

[35] Cfr. M. Baxandall, *Giotto and the Orators*, Oxford, 1971, p. 51 [ed. cast.: *Giotto y los oradores*, Madrid, Visor, 1996].

ese tipo parecían partícipes de una consagración superior. Desde la Antigüedad se le atribuía un origen celestial, no humano, al secreto de superar la condición de mero amasijo de metal y modelarlo según las formas de un prototipo predispuesto «con asombrosa semejanza» (Plinio). La invención de la fundición del bronce se le atribuía al Olimpo[36]. En el Norte germánico, los protectores del bronce eran semidioses. Regin, Mime y Wieland eran a la vez hábiles herreros y astutos magos. El diablo, representado como «negro maestro en el tiznado infierno», se parecía desde muchos puntos de vista al dios herrero, el cojo Vulcano[37]. Era inevitable que el artista le sacase partido a esta comunidad. Según Plinio, el gremio de los *aerari fabres* había sido instituido por el segundo rey de Roma, Numa Pompilio, inmediatamente después de los dos primeros, el de los sacerdotes y el de los augures, los que mejor servían a los intereses del Estado[38]. Las creaciones más audaces de la fundición del bronce, plata y oro se le atribuyeron ni más ni menos que a Virgilio, autor del *epos* nacional de los romanos, la *Eneida*, y a san Eloy, patrono de los orfebres. Que luego tras sus huellas también algunos príncipes eclesiásticos como Bernardo de Hildesheim se dedicaran a esta «fabrili quoque scientia», ya lo hemos mencionado. Pero era necesaria una revalorización general de la profesión artística para que también los artesanos pudiesen merecer las alabanzas a su trabajo. Cennino Cennini, quien en la corte de los señores de Padua, los Carrara, había entrado en contacto con la herencia de la cultura clásica, llevó a cabo este último paso en su tratado de arte, escrito hacia 1390, allanando de esta forma el camino del Renacimiento en Florencia[39].

El pórfido

El pórfido rojo se consideraba en la Edad Media una piedra especialmente valiosa y llena de significado. Su uso en la Antigüedad y en la Edad Media está documentado por numerosas fuentes, y por eso podemos tomarlo como paradigma de las sucesivas variaciones de la semántica de una materia. Es necesario que tracemos al menos un bosquejo sobre la alternancia de los significados en el Imperio romano de Occidente y en el Imperio bizantino, para que nos resulte claro el pasado lleno de implicaciones que este material ya poseía en el Medievo. Por otro lado, podemos prescindir aquí del examen analítico de cada uno de los objetos de pórfido, sobre los que ya existen buenos estudios monográficos[40].

---

[36] Plinio el Viejo, *Historia natural*, cit., XXXIV, III.

[37] Cfr. H. Bächtold-Stäubli y E. Hoffmann-Krayer (ed.), *Handwörterbuch*, cit.

[38] Plinio el Viejo, *Historia natural*, cit., XXXIV, I, 1.

[39] C. Cennini, *Tractat der Malerei*, edición de A. Ilg, Viena, 1888, p. 134 [ed. cat.: *El libro del arte*, Madrid, Akal, 1988]; cfr. N. Gramaccini, «Riccios Tiere und die Theorie des Naturabgusses seit Cennino Cennini», en H. Beck, D. Blume *et al* (eds.), *Natur und Antike in der Renaissance*, catálogo de la exposición (Fráncfort, 5 de diciembre de 1985-2 de marzo de 1986), Fráncfort, 1985, p. 205.

[40] R. Delbrück, *Antike Porphyrwerke*, Berlín-Leipzig, 1932; J. Deer, *The Dynastic Porphyry Tombs of the Norman Period in Sicily*, Cambridge, Mass., 1959. Desde entonces han salido algunos detallados estudios: M. L. Lucci, «Il porfido nell'antichità», *Archeologia classica* XVI (1964), pp. 226-271; R. Gnoli, *Marmora romana*, Roma, 1971, pp. 98-115; E. J. Mundy, «Porphyry and the "Posthumous" Fifteenth Century Portrait», *Pantheon* XLVI (1988),

A la piedra rojiza veteada de blanco, extraída de las canteras del *Mons Porphyrites* en el desierto arábigo, en Egipto, los griegos le dieron el nombre del tinte sacado de los múrices, a causa de su color. Como el color púrpura era el color regio de los soberanos helenísticos de Egipto, también el pórfido, que ya había sido usado esporádicamente con anterioridad en las orillas del Nilo, adquirió entonces por primera vez el carácter de símbolo del poder. De esta forma fue utilizado por los soberanos ptolemaicos como material para los sarcófagos.

De Egipto a Roma

Durante toda la época imperial romana el egipcio *Mons Porphyrites* fue propiedad del emperador, como todas las canteras valiosas *(metalla)*, y estuvo administrado por procuradores locales. Aunque ninguna fuente antigua lo documenta *expressis verbis*, es probable que el pórfido se usara para los grandes edificios o para las esculturas monumentales sólo por encargo del emperador o con su autorización[41]. Sin embargo, el pórfido no se apreció ni se aprovechó de la misma manera por todos los emperadores romanos: más bien su ámbito semántico o connotativo, y por tanto su significado, sufrió profundas variaciones a lo largo de los siglos.

Los soberanos de la primera época imperial empezaron a servirse del pórfido tímidamente: aunque lo conocieran muy bien durante la época de Augusto, casi no lo utilizaron. Prevenido por el trágico fin de César, Augusto evitó cualquier referencia a los monarcas helenísticos y, por tanto, también a la piedra de importación a ellos asociada. Obras de pórfido de mayor envergadura aparecieron en Roma sólo con Calígula, quien acarició la idea de trasladar su residencia a Egipto, a Alejandría, y cuyo gobierno estuvo profundamente marcado por unas tendencias autocráticas de sello helenístico.

El pórfido fue introducido de forma ostentosa sólo con el emperador Nerón, quien dio nueva vida a las formas de representación helenísticas y cuyas cenizas fueron depositadas en un sarcófago de pórfido[42]. Con Trajano, estimulada por una nueva simpatía hacia las ideologías imperiales orientales, empezó una verdadera «moda del pórfido» que recorrió todo el siglo II. Pero el pórfido alcanzó la máxima importancia en época de Diocleciano, con el que también llegó a la cima la explotación de las canteras egipcias[43]. Sólo entonces se realizaron innumerables retratos del soberano en pórfido, en-

---

pp. 37-43; S. de Blaauw, «Papst und Purpur. Porphyr in frühen Kirchenausstattungen in Rom», en E. Dassmann y K. Thraede (eds.), *Tesserae. Festschrift für Josef Engemann (Jahrbuch für Antike und Christentum, Erg. Bd. 18)*, Münster, 1991, pp. 36-50.

[41] R. Delbrück, *Antike Porphyrwerke*, cit., p. 11.

[42] Cayo Suetonio Tranquilo, *Le vite di dodici Cesari*, libro III: *Nerone, Galba, Otone, Vitellio, Vespasiano, Tito, Domiziano*, Milán, 1973, p. 107: «Solium porphyretici marmoris, superstante Lunensi ara, circumsaeptum est lapide Thasio» («El sarcófago, de pórfido, coronado por un ara de mármol de Luni, estaba rodeado por una balaustrada de piedra de Taso»). Este fragmento muestra la exactitud con la que se distinguían los diferentes tipos de piedras durante la época imperial.

[43] El edicto sobre precios, promulgado con Diocleciano, prueba que el pórfido era el «mármol» más caro que había en el mercado: cfr. Cayo Aurelio Valerio Diocleciano, *Edictum Diocletiani et Collegarum de pretiis rerum venalium; in integrum fere restitutum e latinis graecisque fragmentis*, edición de M. Giacchero, Génova, 1974, pp. 210 y ss.

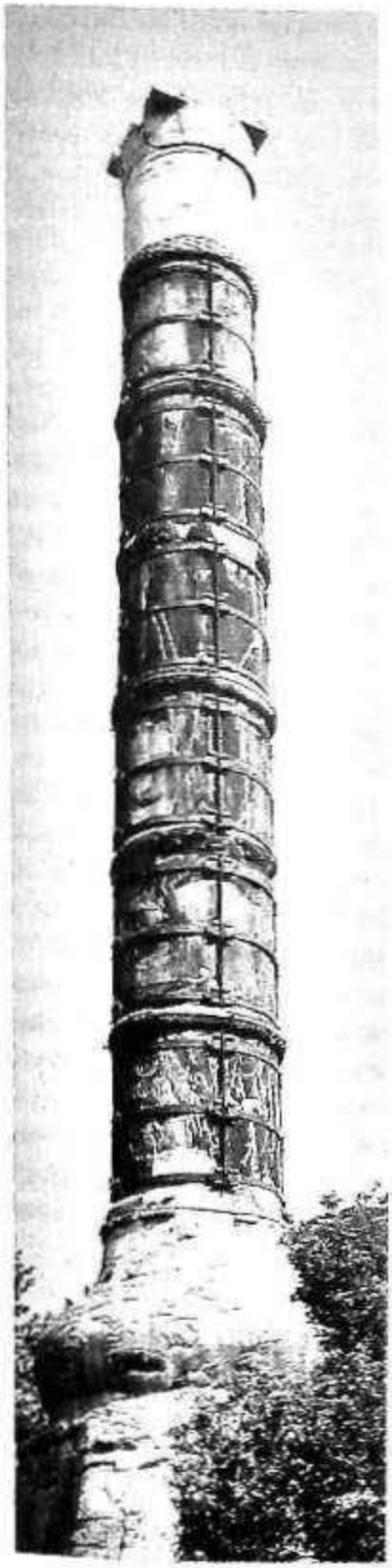


Figura 4. Estambul, foro de Constantino, columna de pórfido, 328-416.

viados luego hasta las provincias extremas del dominio romano. En el periodo siguiente muchos emperadores romanos se hicieron depositar en sarcófagos de pórfido.

De Roma a Constantinopla

Constantino el Grande adoptó en gran medida el ceremonial de corte introducido por Diocleciano, legitimando de esta forma el uso ritual del pórfido para lo que sería el Imperio cristiano. En la nueva capital del Bósforo consagrada en el 330, distinguió dos de las plazas principales con monumentos de pórfido: en el centro del foro de Constantino una columna de más de treinta metros de altura, que aún hoy se puede ver (fig. 4), sostenía una estatua dorada de Costantino-Sol. El emperador había ordenado que se llevaran las piezas desde Roma, donde quizá estaban destinadas a un incompleto monumento de Diocleciano. En los pórticos que rodeaban el foro de Constantino se erigían 12 estatuas de pórfido, probablemente los 12 dioses del Olimpo. Este foro «pagano» hacía *pendant* con la plaza que tomó el nombre de *Philadelphion*, en la que un pilar con relieves sostenía una cruz adornada con gemas y unas estatuas de la familia imperial.

Alrededor de la mitad del siglo IV se suspendió la extracción de las canteras del *Mons Porphyrites* y sólo de forma excepcional se importó el preciado material de Egipto. En los siglos siguientes, la gran demanda de pórfido en Constantinopla se satisfizo exclusivamente con suministros procedentes de Roma. Por eso la piedra tomó el nombre de *marmor romanum*, aunque se mantuviera la conciencia de su origen egipcio. Pero ahora su uso ya no servía principalmente para recordar a los soberanos helenísticos de Egipto, sino que debía darle a la «nueva Roma» del Cuerno de Oro un reflejo del noble esplendor de la antigua ciudad tiberina.

Este intento es particularmente evidente en el generoso empleo del pórfido en el palacio de los emperadores bizantinos, en el que los príncipes, como muy tarde desde el siglo VIII (y probable-

mente desde mucho antes), venían al mundo en una habitación especialmente preparada, con las paredes revestidas de pórfido, llamada *Porphyra*[44]. Algunos de ellos tomaron luego el sobrenombre de *Porphyrogennetos*, del que sacaron una serie de privilegios contra sus competidores. Todos los lugares en los que el emperador bizantino debía detenerse durante una ceremonia se distinguían con grandes discos de pórfido colocados en el suelo, los llamados *omphalia, rotae* en latín: en la entrada del palacio se encontraba una *rota*, donde el emperador se detenía cuando entraba para rezar una oración y donde se ponía el ataúd del emperador difunto para la ceremonia de despedida. El emperador predicaba además de pie encima de una *rota* en la sala del trono, en la que el propio trono se elevaba sobre unas gradas de pórfido. En una pila de pórfido se bautizaba a los príncipes, a los que se coronaba en Hagia Sophia encima de una *rota*, y muchos emperadores de los siglos IV y V fueron depositados en sarcófagos de pórfido[45].

De Constantinopla de nuevo a Roma

Lógicamente ni Constantino el Grande ni sus sucesores habían cogido todo el pórfido de Roma para llevárselo al Bósforo. Cuando Constantino residía aún en Roma y erigía las primeras basílicas cristianas dotándolas de ornamentos, el pórfido ya desempeñaba un papel importante: columnas de pórfido se alzaban sobre el sepulcro de san Pedro, en el atrio de la basílica a él dedicada y, en el baptisterio lateranense[46], pilas y urnas de pórfido paganas servían de sarcófagos y relicarios. Sin embargo, el uso del pórfido en Roma en general bajó sensiblemente después de la fundación de Constantinopla.

A lo largo del siglo VIII los emperadores bizantinos y los papas romanos se distanciaron cada vez más. El papa León III (795-816) empezó a dar algunos pasos significativos hacia una *renovatio Imperii* romana: coronó al rey de los francos Carlos emperador de los romanos, renovó las basílicas constantinianas de Roma, se inspiró en las formas arquitectónicas paleocristianas y amplió su palacio de manera reveladora, mandando construir en Letrán dos *triclinia* según el modelo de los presentes en el palacio imperial de Bizancio, y adornó uno con columnas y el otro con una fuente de pórfido[47]. Las *rotae* de pórfido fueron habituales también en Roma, en San Pedro para la coronación imperial, delante del pórtico del palacio lateranense para la aceptación de las

---

[44] R. Janin, *Constantinople byzantine. Développement urbain et répertoire topographique*, Paris, ²1964, pp. 121 y ss.; A. Hermann, «Porphyra und Pyramide. Zur bedeutungsgeschichtlichen Überlieferung eines Baugedankens», *Jahrbuch für Antike und Christentum* VII (1964), pp. 117-138.

[45] A. A. Vasiliev, «Imperial Porphyry Sarcophagi in Constantinople», *Dumbarton Oaks Papers* 4 (1948), pp. 1-26; R. Gnoli, *Marmora romana*, cit., pp. 65-67.

[46] L. Duchesne (ed.), *Le Liber pontificalis*, 3 vols., Paris, 1955-1957, vol. I, p. 176: «Et exornavit supra columnis purphyreticis et alias columnas vitineas quas de Grecia perduxit» («Y adornó [la tumba] poniéndole encima algunas columnas de pórfido y algunas columnas con hojas de vid, que había llevado de Grecia»). Las seis columnas de pórfido del *cantharus* en el atrio de la antigua San Pedro aparecen mencionadas a menudo en las fuentes medievales. En cuanto al uso del pórfido para la decoración de las basílicas constantinianas de Roma cfr. S. de Blaauw, «Papst und Purpur», cit.

[47] L. Duchesne (ed.), *Le Liber pontificalis*, cit., vol. II, pp. 3, ss. y 11.

acclamationes[48]. Mediante el uso del pórfido los papas romanos recuperaban, por un lado, la gloriosa tradición imperial romana y, por otro, competían con los soberanos bizantinos. Esto resulta especialmente claro con el papa Inocencio II (1130-1143), que ante todo se consideraba el legítimo heredero de la antigua Roma: él introdujo –probablemente fue el primero– los tronos de pórfido en el ceremonial papal[49] y fue depositado en un sarcófago de pórfido trasladado con este fin desde el Castel Sant'Angelo («concha porphiretica miro opere constructa», «en una pila de pórfido maravillosamente ejecutada»), sin duda el del emperador Adriano[50].

De Roma a Sicilia

El más peligroso adversario del papa Inocencio II era el normando Roger II, quien fue elevado al trono de Sicilia en 1130 por el antipapa Anacleto II. Dos años después de que Inocencio II yaciera en un sarcófago de pórfido, Roger decidió fundar en la catedral de Cefalú, de reciente construcción, un ambicioso lugar para su sepultura y la de sus sucesores:

> Ordenamos que dos nobles sarcófagos de pórfido permanezcan en perpetua memoria de nuestra muerte en dicha iglesia: en el primero [...] reposaré yo mismo al final de mis días; el otro lo destinamos en cambio al digno recuerdo de mi nombre y al honor de esta iglesia[51].

Se ha demostrado que con estas iniciativas Roger pretendía competir menos con los emperadores bizantinos que con su rival Inocencio. Su ambición era la de introducir para sí mismo y sus descendientes sarcófagos de *marmor romanum,* un material que en efecto tuvo que conseguir en Roma con un gran dispendio[52].

Estos cuatro capítulos sobre el uso del pórfido debían ilustrar de qué forma el ámbito semántico, el significado simbólico de este preciado material, varió continuamente en el curso de los siglos. Por supuesto siguió siendo una piedra regia, pero cambió el sentido de las referencias. También hay que tener en cuenta estas oscilaciones de la semántica de los materiales, por lo que es especialmente importante tomar en consideración las fuentes contemporáneas.

En la Edad Media occidental prácticamente no existieron las habilidades técnicas necesarias para trabajar el duro pórfido. Por eso se reutilizó casi siempre como material de expolio. Carlomagno importó desde Italia, para adornar su capital Aquisgrán, no sólo

---

[48] Sobre San Pedro cfr. M. Andreu, «La "rota porphyretica" de la basilique Vaticane», *Mélanges d'archéologie et d'histoire* LXVI (1954), pp. 189-218; P. Schreiner, «"Omphalion" und "Rota Porphyretica". Zum Kaiserzeremoniell in Konstantinopel und Rom», en AA. VV., *Byzance et les Slaves. Études de Civilisation. Mélanges Ivan Dujcev*, Paris, 1979, pp. 401-410. Sobre Letrán cfr. I. Herklotz, «Der "Campus Lateranensis" im Mittelalter», *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* XXII (1985), pp. 1-42 [ed. ital.: «Miranda sed non scribenda. II "Campus Lateranensis" nel Medioevo», en *id., Gli eredi di Costantino. Il Papato, il Laterano e la propaganda visiva nel XII secolo*, Roma, 2000, pp. 41-94].

[49] J. Deer, *The Dynastic Porphyry Tombs*, cit., pp. 142-146.

[50] *Ibid.*, pp. 146-154. El sarcófago no se ha conservado.

[51] *Ibid.*, p. 1.

[52] *Ibid.*, pp. 126 y ss.

grandes bronces antiguos, sino también columnas de pórfido para su iglesia. Su biógrafo Eginardo escribe: «Y, como no podía tener de ninguna otra parte columnas o mármoles para su construcción, los mandó transportar desde Roma y desde Rávena»[53] (fig. 5). Por supuesto, para el emperador no contaba sólo el material sino también su origen en las augustas ciudades de Roma y Rávena. De Rávena sacó también la idea básica para la forma de la iglesia. La armonía entre la estructura formal, materiales y lugares de origen confiere todavía hoy a la Capilla Palatina de Aquisgrán su carácter simbólico.

Otro célebre objeto de pórfido reutilizado se conserva en el Museo del Louvre: el abad Suger de Saint-Denis hizo que transformaran en los años entre 1122 y 1147 una antigua ánfora de pórfido en un jarrón con forma de águila, por medio de una montura de plata dorada[54] (lám. 16). En el margen superior de la montura aparece el dístico: «Includi gemmis lapis iste meretur et auro / Marmor erat, sed in his marmore carior est». Desde un cierto punto de vista estos versos se podrían traducir literalmente como «esta piedra merece estar rodeada de oro y gemas; era mármol, pero esta montura la hace más valiosa que el mármol».

De primeras, esta inscripción resulta un poco decepcionante para el historiador del arte: no alude ni a la insólita forma de águila, ni al material tan cargado de contenidos simbólicos, el pórfido. En cambio se mencionan las gemas, que nunca tuvieron acomodo en el objeto. Una descripción más detallada y concreta del mismo objeto aparece en el famoso relato del abad Suger:

> Para el servicio del altar, usando oro y plata, hemos querido transformar la forma de ánfora de un jarrón de pórfido en la de un águila, hecho admirable por el trabajo de quien lo había esculpido y pulido, y que durante años había estado encerrado en un cofre[55].

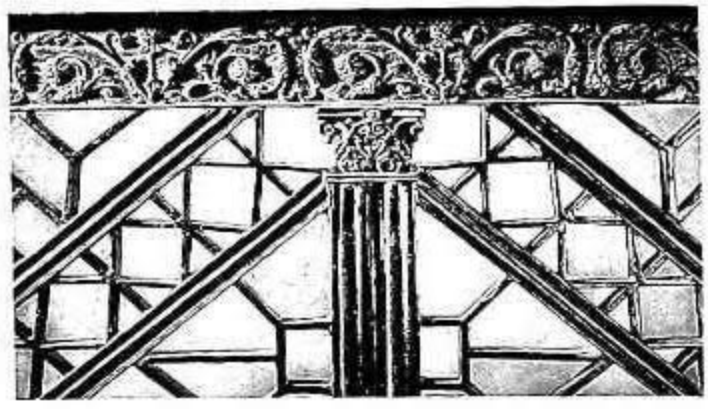


Figura 5. Aquisgrán, Capilla Palatina (catedral de Santa María), celosía del matroneo, bronce, hacia 790-810, detalle.

---

[53] O. Holder-Egger (ed.), «Einhardi Vita Karoli Magni», *Monumenta Germaniae Historica, Scriptores Rerum Germanicum*, Hannover, 1911, pp. 30 y ss.

[54] R. Delbrück, *Antike Porphyrwerke*, cit., pp. 203 y ss.; J. Evans, «Die Adlervase des Sugerius», *Pantheon* X (1932), pp. 221-223.

[55] E. Panofsky, *Abbot Suger*, cit., p. 78.

Así pues, aquí se describen correctamente forma y material, pero no se dice nada sobre su significado. Puesto que se trataba de un vaso litúrgico, la forma de águila debe ser considerada un símbolo cristológico. Tal vez sería mejor traducir el lacónico dístico de esta forma:

> Este recipiente de pórfido, antiguo símbolo de la dignidad imperial, merece ser transformado, mediante el oro y piedras preciosas, en un objeto de culto cristiano. Y ahora el pórfido es también más valioso, porque ya no recuerda a los señores terrenales, sino al Señor del mundo.

La inscripción no es tan explícita, pero el énfasis puesto en las palabras *lapis* y *marmor* demuestra que la interpretación de esta «obra de arte» debe fundarse en gran medida en su material.

El abad Ricardo de la abadía de Westminster (1258-1283) se llevó consigo a Londres desde Roma 200 piezas de pórfido rojo y verde y de mármol tasio para adornar su iglesia con un lujoso suelo de piedra de tipo «romano». Fue enterrado debajo de una losa de pórfido de este pavimento, y una vez más la inscripción sepulcral subraya la ilustre procedencia de las piedras: «Abbas Richardus de Wara qui requiescit hic, portat lapides quos huc portavit ab Urbe»[56].

Figura 6. Arte romano (Egipto). Venecia, basílica de San Marcos, exterior, grupo de los Tetrarcas, pórfido, principios del siglo IV.

[56] O. Lehmann-Brockhaus, *Lateinische Schriftquellen*, cit., vol. II, pp. 174 y ss. (n.º 2655); cfr. también R. Gnoli, *Marmora romana*, cit., p. 104 («El abad Ricardo de Ware, que aquí descansa, lleva las piedras que él mismo trajo aquí desde Roma»).

Un célebre objeto reutilizado de pórfido es el llamado grupo de los Tetrarcas en una esquina de San Marcos de Venecia (fig. 6): esta pieza –probablemente cogida en Constantinopla con ocasión de la cuarta cruzada– debía recordar, junto al conjunto de ornamentos marmóreos de la iglesia, la victoriosa flota de la Serenísima y al mismo tiempo ennoblecer la ciudad de la laguna.

El Renacimiento florentino tuvo que apropiarse de nuevo aparentemente de la semántica del pórfido: Alberti menciona este tipo de piedra una sola vez en su tratado de arquitectura, y únicamente para demostrar lo que ocurre cuando el pórfido se quema[57].

De forma muy diferente Vasari le dedica al pórfido un largo fragmento precisamente al comienzo de su tratado «De la arquitectura»[58], en el capítulo «De las distintas piedras que necesitan los arquitectos para los ornamentos y para las estatuas de la escultura». Él enumera algunas de las más importantes obras en pórfido romanas y explica la dificultad de la elaboración. El propio Miguel Ángel fracasaría ante la tarea de completar, en 1553, una antigua copa de pórfido. Sería Francesco Ferrucci da Fiesole, llamado el Tadda, el primero que dominara de nuevo la elaboración del pórfido; éste encontrará en los Médicis a unos compradores entusiasmados con sus obras: la fuente en el patio del Palazzo Vecchio, cabezas de Cristo y retratos. Aquí encontramos también la indicación de que todas las piezas de pórfido utilizadas eran de expolio, hecho que confería un valor especial a la piedra.

En efecto, los Médicis, y sobre todo Piero, aprovecharon copiosamente el pórfido para ennoblecer a su familia: por ejemplo, en la capilla del Palacio Médicis, cuyo pavimento marmóreo está dominado en el centro por una *rota* de pórfido[59], o en las tumbas de la Sacristía Vieja y debajo de la cúpula de San Lorenzo[60]. La piedra imperial fue introducida por los Médicis como símbolo de poder y, sobre todo, como instrumento de legitimación. Los historiadores del arte se han dado cuenta de ello relativamente tarde.

El mármol de Paros

El mármol de Paros es un material que en principio solemos asociar al arte de la Antigüedad clásica más que al medieval. Basándonos en las ideas extendidas, tendemos a suponer que el origen de este mármol blanco y translúcido de la isla de Paros, en las Cícladas, lo descubrió por primera vez la moderna arqueología, como ha ocurrido con muchos otros tipos de mármol. Sin embargo, aunque sólo sea por las dos menciones del *marmum parium* o *lapis parius* en el Antiguo Testamento (I Crónicas 29, 2,

---

[57] L. B. Alberti, *De re aedificatoria*, cit.

[58] G. Vasari, *Las vidas*, Madrid, Cátedra, 2002.

[59] A. Beyer, «Funktion und Repräsentation. Die Porphyr-Rotae der Medici», en A. Beyer y B. Boucher (eds.), *Piero de' Medici «il Gottoso» (1416-1469)*, Berlín, 1993, pp. 151-167.

[60] W. S. Sheard, «Verrocchio's Medici Tomb and the Language of Materials», en S. Bule *et al.* (eds.), *Verrocchio and Late Quattrocento Italian Sculpture*, Florencia, 1992, pp. 63-90; S. Mckillop, «Dante and Lumen Christi. A proposal for the Meaning of the Tomb of Cosimo de' Medici», en F. Ames-Lewis (ed.), *Cosimo «il Vecchio» de' Medici, 1389-1464*, Oxford, 1992, pp. 245-301, en particular el capítulo «The Use and Meaning of Porphyry in the Early Medici Context», pp. 289-291.

y Ester 1, 6)[61], este material fue interpretado de forma ininterrumpida por los exegetas cristianos y no se perdió su memoria en toda la Edad Media[62].

Crónicas I (29, 2) cuenta que, por mandato divino, en la construcción del Templo de Salomón se empleó, entre otros muchos materiales, también el mármol de Paros. El rey David suministró a su hijo Salomón los materiales para erigir el templo que había sido proyectado: oro, plata, bronce, hierro, madera, piedras de todo tipo, piedras preciosas de varios colores «et marmor parium abundantissime» («y mármol de Paros en abundancia»).

En la enciclopedia más importante de la Alta Edad Media, que transmitió mucha parte del saber de la Antigüedad al mundo cristiano, los *Etymologiae Libri* de san Isidoro de Sevilla, del mármol de Paros se dice:

> Es excepcionalmente blanco y se le llama también *lygdinus*, proviene de la isla de Paros, por lo que es llamado *parius*. La dimensión de sus trozos no supera la de las copas o jarras; está indicado para vasos de ungüentos[63].

Cuando en el siglo VIII Beda el Venerable compuso su interpretación cristiana del Templo de Salomón[64], también se vio obligado a hablar del mármol de Paros:

> Fue llamado mármol pario el mármol blanco que se sacaba habitualmente de esa isla [...]. Y a la isla de Paros se le dice blanca como la nieve, porque produce el mármol más blanco. Y es una de las Cícladas.

Así pues, Beda explica el significado cristiano de este material:

> Y está claro que el mármol blanco del que está construida la casa del Señor representa a la vez las acciones puras del elegido y una conciencia limpia [...]. Porque así ese sabio constructor quiso tener las piedras preciosas, que puso en los cimientos de Cristo, y que estaban coronadas de oro y plata...

---

[61] En el libro de Ester la descripción del palacio real del parque del rey Asuero en Susa reza: «Lectuli quoque aurei et argentei super pavimentum smaragdino et pario stratum lapidi dispositi erant» («Lechos de oro y plata estaban dispuestos sobre un pavimento de mármol verde esmeralda y de mármol de Paros»). Los dos libros bíblicos de las Crónicas y de Ester fueron compuestos en época helenística: así se explica la mención al famoso mármol de la isla griega.

[62] Cfr. también F. Ohly, *Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung*, Darmstadt, 1977, p. 201.

[63] San Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, edición bilingüe latín-español, Madrid, BAC, 2002, XVI, 5, 8: la mención de vasos para ungüentos *(unguenta)* podría llevar a creer que se confundió el mármol con el alabastro, del que estos recipientes tomaban el nombre de *alabastra*. El término *lygdinus* desde luego es un error para el nombre griego del mejor tipo de mármol de la isla de Paros: Plinio el Viejo, *Historia natural*, cit.: «Quem lapidem coepere lychniten appellare, quoniam ad lucernas in cuniculis caederetur, ut auctor est Varro» («La variedad de piedra que se comenzó a llamar "licnita" porque se excavaba en las galerías de las minas a la luz de las lucernas»). La palabra *lychnites* viene de *lychnos* (lámpara), porque este material se extraía en galerías subterráneas a la luz de las lucernas.

[64] Beda el Venerable, «De templo», en *Patrologia Latina* (en adelante *PL*), XCI, 745D-746*, o en *Corpus Christianorum. Series Latina*, 119A, p. 156.

Por tanto, el conocimiento del caro mármol blanco de la isla de Paros llegó al Medievo a través de la literatura, aunque lo más probable es que entonces nadie tuviera una clara noción de dónde estaba Paros y de qué aspecto real presentaba el mármol que de allí venía.

Cuando en el 1066 el abad Desiderio de Montecassino decidió renovar el sepulcro de san Benito, lo recubrió, como dice una crónica contemporánea, «con piedras de gran valor y construyó ahí encima, en el cruce del eje este-oeste de la nave de la iglesia, un sepulcro de mármol de Paros, obra admirable»[65].

Y Magister Gregorius, probablemente un inglés, que estuvo en Roma en el siglo XII o en el XIII, admiró una estatua antigua de Venus «hecha de mármol de Paros, con un arte tan maravilloso e indecible que parecía una criatura viva en vez de una estatua»[66]. Hoy no podemos comprobar si esta estatua era de verdad de mármol pario, pero es posible que las palabras de Gregorius reflejen sencillamente un *topos* celebrativo.

En el tratado de arquitectura de Alberti se enumeran claramente los distintos tipos de mármoles preciados de la Antigüedad (entre otros *Hymettus, Numidicum, Parium*)[67], pero el autor obtuvo sus conocimientos de la literatura antigua y, por tanto, podemos preguntarnos si tenía alguna noción de su aspecto. Estos nombres de mármoles sirven más bien para significar la opulencia y el lujo de la Antigüedad.

En la iglesia de San Petronio de Bolonia, la tercera capilla lateral derecha (capilla de la Santa Cruz, antes de los Notarios) está aislada por un rico cancel de mármol[68], realizado por el mantuano Albertino Rusconi en 1481-1483. Una inscripción encima de la entrada celebra esta obra de arte, una donación privada: «Ex pario textum marmore fulget opus» («Resplandece la obra incrustada de mármol de Paros»).

El mármol de Paros es un buen ejemplo de que la semántica de los materiales depende más de la definición *(significans)* que de la cosa misma *(significatum)*. La tradición, por lo menos la que podemos reconstruir, va más allá de la palabra escrita y tiene su propia historia, que es la que hay que conocer si se quiere saber qué significado tuvo un material durante un cierto tiempo y se quiere entender la «lengua de los materiales».

---

[65] León Marsicano, *Chronicon Casinense (ante 1066)*, libro III, cap. XXVI, en *PL*, CLXXIII, 747.

[66] R. B. Huygens (ed.), *Magister Gregorius. Narracio de mirabilibus urbis Romae*, Leiden, 1970, pp. 20 y ss.: «Hec autem imago ex Pario marmore tam miro et inexplicabili perfecta est artificio, ut magis viva creatura videatur quam statua».

[67] L. B. Alberti, *De re aedificatoria*, cit.

[68] C. Ricci y G. Zucchini, *Guida di Bologna*, Bolonia, 1968, p. 15.

16

El color

Michel Pastoureau

Presentación

El color no es sólo un hecho físico o perceptivo; también es una construcción cultural compleja, resistente a cualquier tipo de generalización, o incluso a cualquier tipo de análisis. Ello pone en juego numerosos y difíciles problemas. Seguramente porque, en el conjunto de estudios sobre la Edad Media, son pocos los trabajos que se dedican al color y aún menos los que sitúan su estudio con precaución y propiedad en una perspectiva verdaderamente histórica. Por el contrario, muchos autores prefieren jugar con el espacio y con el tiempo, y buscar presuntas verdades universales o arquetípicas del color. Para el historiador éstas no existen; el color es ante todo un hecho social. No existen verdades transculturales del color, como querrían hacernos creer ciertos libros que se apoyan en un saber neurobiológico mal digerido o, peor, que tienden hacia una burda psicología de gusto esotérico[1].

---

[1] Para un acercamiento histórico y filológico a la historia de los colores me remito a los numerosos estudios que he dedicado al argumento: M. Pastoureau, «Les couleurs aussi ont une histoire», *L'histoire* LXII (1986), pp. 45-54; *id.*, «Vous les couleurs au XIIIe siècle», *Micrologus. Nature, Science and Medieval Societies* VI, 2 (1988), pp. 147-165; *id.*, «La couleur et l'historien», en B. Guineau (ed.), *Pigments et colorants de l'Antiquité et du Moyen Âge. Teinture, peinture, enluminure. Études historiques et Physico-chimiques. Actes*, Paris, 1990, pp. 21-40; M. Pastoureau, «Une histoire des couleurs est-elle possible?», *Ethnologie française* XX, 4 (1990), pp. 368-377; *id.*, *Rayures: une histoire des rayures et des tissus rayés*, Paris, 1995. Otros estudios míos sobre el color se encuentran recogidos en dos volúmenes: *id.*, *Figures et couleurs. Études sur la symbolique et la sensibilité médiévales*, Paris, 1986, e *id.*, *Couleurs, images, symboles. Études d'histoire et d'anthropologie*, Paris, 1989 (en este último volumen se indica en especial el largo ensayo titulado «Vers une histoire sociale des couleurs», pp. 9-68). Para un conocimiento más general sobre la historia de los colores, sobre todo desde una perspectiva histórico-artística y técnica, cfr. F. Brunello, *L'arte della tintura nella storia dell'umanità*, Vicenza, 1968; M. Brusatin, *Storia dei colori*, Turín, [2]1983; J. Gage, *Colour and Culture: Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*, Londres, 1993. Dan una visión aún más amplia: M. Blay (ed.), *La couleur. Recueil. Colloque International du Centre de Recherche sur l'Image, le Symbole et le Mythe de l'Université de Bourgogne* (Dijon, 2 de marzo de 1989), Bruselas, 1993; AA. VV., «Les couleurs au Moyen Âge. Actes du colloque del Centre Universitaire d'Etudes et de RecherchesMédiévales d'Aix (Aix-en-Provence, mars 1987)», *Sénéfiance* 24 (1988); E. Heller, *Wie die Farben*

Los arqueólogos y los historiadores del arte son más o menos los responsables de esta situación, ya que pocas veces han hablado de los colores del pasado. Sin embargo, existen varias razones para su silencio, que son los propios documentos de historia y atañen básicamente a los problemas a la hora de examinar el color como objeto histórico a todos los efectos. Estos problemas son básicamente de tres tipos.

Problemas documentales

Las primeras dificultades atañen a la multiplicidad de soportes del color y al diferente modo en que cada uno se ha conservado. Sin embargo, antes de hacer cualquier estudio documental sobre dichos soportes, el historiador tiene que recordar categóricamente que ve los objetos y las imágenes con los colores que nos han dejado los siglos pasados no en su estado original, sino como los ha transformado el tiempo. Esta acción del tiempo es en sí misma un hecho histórico; no importa si se debe a la modificación de los componentes químicos de las materias colorantes, o a la obra de los hombres que, a lo largo de los siglos, han pintado y repintado, modificado, limpiado, barnizado o eliminado esta o aquella capa de color extendida por las generaciones anteriores. Por este motivo me preocupan siempre esas campañas de laboratorio que se proponen, con medios técnicos sumamente sofisticados, «restaurar sus colores» o, aún peor, devolver a su estado cromático original los monumentos y las obras de arte. Hay en ello un positivismo científico que me parece a la vez vano, peligroso y contrario a la misión del historiador. La acción del tiempo es parte integrante de la investigación histórica, arqueológica y artística. ¿Por qué debemos renegarlo, borrarlo y destruirlo? La realidad histórica no es solamente la que se produce en su estado fundamental; también (¿y sobre todo?) es lo que de ella ha hecho el tiempo. No lo olvidemos jamás a propósito de los colores y no despreciemos en absoluto las operaciones de eliminación del color o de aplicación de nuevos colores efectuadas por cada generación o cada época.

No olvidemos tampoco que hoy vemos las imágenes, los objetos y los colores en unas condiciones de iluminación completamente diferentes de las que conocieron las sociedades de la Edad Media o del Renacimiento. La antorcha, la lámpara de aceite, la vela, la cera, la bujía producen una luz que no es la que da la corriente eléctrica. También éste es un dato evidente y, sin embargo, ¿qué historiador de las imágenes, de las obras de arte y de los monumentos lo tiene en cuenta? Olvidarlo lleva a veces a cosas absurdas. Pensemos, por ejemplo, en la reciente restauración de la bóveda de la Capi-

---

wirken? Farbpsychologie, Farbsymbolik, kreative Farbgestaltung, Hamburgo, 1989; AA. VV., *Il colore nel Medioevo Arte Simbolo Tecnica*, Actas de las Jornadas de Estudios (Lucca, 1995, 1996, 1998), 3 vols., Lucca, 1996-2001; I. Meyerson (ed.), *Problèmes de la couleur Exposes et discussions du Colloque du Centre de Recherches de Psychologie comparative* (Paris, 18-20 de mayo de 1954), Paris, 1957. Para el estudio de los pigmentos consúltese como base el volumen de B. Guineau (ed.), *Pigments et colorants*, cit. Para consultar las principales fuentes sobre los colores y su elaboración, siguen siendo válidos los dos volúmenes: M. P. Merrifield (ed.), *Original Treatises. Dating from the XIIth to the XVIIIth Centuries, on the Arts of Painting, in Oil, Miniature, Mosaic, and on Glass, of Gilding, Dyeing, and the Preparation of Colours and Artificial Gems*, Londres, 1849.

lla Sixtina y a los notables esfuerzos, tanto técnicos como mediáticos, por «recuperar la frescura y la pureza original de los colores aplicados por Miguel Ángel». Semejante ejercicio suscita sin duda curiosidad, aunque irrite un poco, pero resulta completamente inútil y anacrónico si se iluminan, observan y estudian con luz eléctrica las capas de color liberadas de esta forma. ¿Qué es lo que se ve realmente, con nuestras fuentes de iluminación del año 2000, de los colores de Miguel Ángel? ¿No es quizá una traición mayor que la realizada lentamente por el tiempo y por los hombres entre el siglo XVI y el XX? Incluso más criminal, si pensamos en el ejemplo de los lugares medievales destruidos o dañados por el encuentro entre testimonios del pasado y la curiosidad de hoy día. Una búsqueda excesiva de la «verdad» histórica o arqueológica desemboca a veces en auténticas catástrofes.

Por último, para terminar con los problemas documentales, conviene subrayar que desde el siglo XVI historiadores y arqueólogos se han acostumbrado a trabajar a partir de imágenes en blanco y negro: primero con grabados, luego con fotografías. Durante unos cuatro siglos, la documentación «en blanco y negro» ha sido la única fuente disponible para estudiar los testimonios figurativos del pasado, incluida la pintura. Con ello, también el modo de pensar y la sensibilidad de los historiadores y los historiadores del arte se han vuelto en cierta medida «en blanco y negro». Acostumbrados a trabajar a partir de documentos, libros, publicaciones periódicas e iconotecas en los que las imágenes en blanco y negro dominaban ampliamente, los historiadores (y más aún los historiadores del arte) hasta tiempos recientes han considerado y estudiado la Edad Media como un mundo hecho de grises, blancos y negros, o como un universo en el que el color estaba completamente ausente.

El reciente recurso de la fotografía «en color» no ha modificado demasiado esta situación, o aún no al menos. Por un lado, la forma de pensar tradicional estaba profundamente arraigada y no era fácil de cambiar en el lapso de unos decenios; por otro, el acceso al documento fotográfico en color ha sido y sigue siendo un lujo. Los libros de arte cuestan mucho; las fotografías en heptacromía valen una fortuna. Hacer unas simples diapositivas en un museo, en una biblioteca, en una exposición o en un centro de documentación sigue siendo, para un investigador o para un estudiante, una práctica difícil y, en general, infructuosa. Surgen obstáculos por todas partes. Todo está dispuesto para desanimarlo o para sacarle dinero. Todo está dispuesto no sólo para alejarlo de la obra o del documento original, sino también de su reproducción en color. Además, por motivos económicos a veces comprensibles, los editores y los responsables de las revistas científicas tienden a limitar o a eliminar de las publicaciones que dirigen las láminas en color. En el ámbito de las ciencias humanas, trabajar sobre el color es un auténtico lujo, inaccesible para la mayor parte de los investigadores. Aún mayor es la distancia entre lo que hoy permite la tecnología punta en el campo de las imágenes científicas, digitalizadas, transmitidas a distancia, descompuestas o recompuestas por el ordenador, y el trabajo artesanal y cotidiano del investigador y del historiador, que encuentran obstáculos de todo tipo a la hora de estudiar los documentos figurativos que el pasado nos ha dejado. Por una parte, se encuentra de lleno en el mundo científico del siglo XXI; por otra, las barreras financieras, institucionales y jurídicas para pedir a un museo o a una fototeca tres míseras

fotografías en color destinadas a aparecer en una simple tesis doctoral siguen siendo infranqueables.

Estas observaciones no son en absoluto anecdóticas. Al contrario, tienen un enorme peso historiográfico y explican la situación presente, especialmente en el sector de la historia del arte. Puesto que los obstáculos materiales, jurídicos y económicos son demasiado molestos, a menudo es preferible apartarse del color y dedicarse a otra cosa. Cuántos investigadores han renunciado de esta forma a continuar las investigaciones que habían empezado sobre la miniatura, sobre las vidrieras o sobre la pintura: por problemas de acceso a los documentos originales, por desconfianza de las instituciones que los guardan, por el auténtico «chanchullo» de las organizaciones que venden las fotografías y por la imposibilidad de reproducir en color en las revistas científicas el resultado de sus trabajos. Así que es mejor seguir dedicándose a la biografía de los artistas o al discurso teórico del arte más que a las propias obras de arte.

Problemas metodológicos

El segundo tipo de problemas es de orden metodológico. El medievalista casi siempre se encuentra desorientado cuando intenta comprender las leyes y el funcionamiento del color en una imagen, en un objeto, en una obra de arte. Con el color, en efecto, todos los problemas, materiales, técnicos, químicos, iconográficos, artísticos y simbólicos, se plantean al mismo tiempo. ¿Cómo se puede llevar a cabo una investigación? ¿Qué preguntas hay que hacerse, y en qué orden? Hoy día ningún investigador, ningún grupo de investigación, ha propuesto todavía uno o varios esquemas analíticos adecuados para ayudar al conjunto de la comunidad científica a la hora de resolver los nuevos problemas. Esto sucede porque, ante la proliferación de interrogantes y la multitud de parámetros, cualquier investigador tiende a menudo a considerar sólo lo que le conviene para demostrar sus objetivos y, por el contrario, suele dejar a un lado todo lo que estorba. Evidentemente se trata de un modo inadecuado de trabajar, aunque es frecuente.

Además, los documentos creados por las sociedades medievales, tanto escritos como figurativos, no son nunca neutros ni unívocos. Cada documento posee una especificidad propia y transmite su interpretación de la realidad. Como cualquier otro historiador, el del color tiene que tenerlo en cuenta y preservar para cada uno de los tipos de documentos sus reglas de codificación y funcionamiento. Los textos y especialmente las imágenes no contienen el mismo tipo de discurso y tienen que ser interrogados y gestionados con métodos diferentes. Esto, que es un hecho evidente, suelen olvidarlo sobre todo los especialistas en iconografía y los historiadores del arte, los cuales, en vez de intentar captar el sentido de las imágenes, les aplican lo que han aprendido en otros sitios, principalmente en los textos. Los medievalistas a veces deberían tomar ejemplo de los prehistoriadores, que trabajan con las imágenes (las pinturas parietales) sin disponer de ningún texto, por lo que se ven obligados a buscar en el análisis interior de las propias imágenes unas hipótesis, unas pistas, un sentido y una información, sin pro-

yectar sobre dichas imágenes lo que les han enseñado los textos. Los medievalistas harían bien si les imitaran.

La prioridad al documento estudiado (tabla, vidriera, tapiz, miniatura, pintura mural, mosaico, etc.) constituye una obligación. Antes de buscar hipótesis o explicaciones de tipo general o interdocumental (la simbología de los colores, las costumbres iconográficas, la representación convencional de la realidad), hay que sacar del propio documento todo lo que pueda enseñarnos sobre el color: la relación con el soporte material, la superficie utilizada, los colores presentes y los colores ausentes (las ausencias son siempre unos ricos documentos históricos), las distribuciones y estrategias rítmicas y el juego de construcción. Antes de cualquier codificación extrapictórica, procedente del exterior, el color está codificado en primer lugar desde dentro, por y para un determinado documento. Tiene la función primordial de ayudar a la construcción y la narración de la imagen (lám. 10). Sólo una vez realizados estos análisis internos, de tipo material, rítmico o sintáctico, el investigador puede seguir otras pistas, otros análisis. Todas las explicaciones que justifican la presencia de estos o aquellos colores con la fidelidad a un texto, a una tradición iconográfica, a un significado social o ideológico y a una alusión heráldica o simbólica se deben buscar sólo al final. Esto no significa que las explicaciones sean menos pertinentes, sino que hay que recurrir a ellas sólo en un segundo estadio.

Por último, a lo que hay que renunciar absolutamente es a la búsqueda de cualquier tipo de significado «realista» de los colores en las imágenes y en las obras de arte. La imagen medieval jamás «fotografía» la realidad. No está hecha para ello, ni en el ámbito de las formas o las estructuras ni en el de los colores. Creer, por ejemplo, que un ropaje rojo en una miniatura del siglo XIII o en una vidriera del XV representa un ropaje auténtico, que era realmente rojo, es ingenuo, anacrónico y falso a la vez, además de un grave error de método. En cualquier imagen, un ropaje rojo es, en primer lugar, rojo porque se opone a otro ropaje que es azul, negro, verde o de otro rojo, y, si este segundo ropaje se puede encontrar en esta misma imagen, también puede estar en otra imagen diferente, haciendo de eco o de contraste de la primera. Un color, aquí como en otras partes, nunca está solo: adquiere su sentido, funciona plenamente sólo cuando está asociado o se opone a uno u otros colores distintos.

Ninguna imagen medieval reproduce la realidad con escrupulosa exactitud cromática, y esto vale tanto para la miniatura (que nos ha dejado varios millones de imágenes en color) como para cualquier otra técnica artística. Pues bien, lo que es verdad para las imágenes lo es igualmente para los textos. Cada documento escrito proporciona un testimonio específico y falso de la realidad. No se puede afirmar que el manto de este o aquel rey fuera verdaderamente azul porque un cronista de la Edad Media nos diga que dicho manto era azul, lo que tampoco significa que el manto no fuese azul. Pero los problemas no se plantean de esta manera. Cada descripción, cada observación sobre el color es estrictamente cultural y plenamente ideológica, incluso cuando se trata del más anodino de los inventarios o del más estereotipado de los documentos notariales. El mismo hecho de mencionar o de no mencionar el color de un objeto es una elección sumamente significativa, que refleja los retos económicos, políticos, sociales o simbólicos que se inscriben en un contexto determinado, así como es igualmente significativa la

elección del término que sirve para definir la naturaleza, la calidad y la función de un color más que de otro[2].

Problemas epistemológicos

El tercer tipo de problemas es de carácter epistemológico: es imposible proyectar tal cual nuestras definiciones, nuestros conceptos y nuestras clasificaciones actuales del color sobre las imágenes, los monumentos, las obras y los objetos creados por los siglos medievales. No son las que eran propias de las sociedades del Medievo. El peligro del anacronismo está siempre acechando, en cada rincón del documento, al historiador, y al historiador del arte más que a nadie. Pero este peligro parece aún mayor cuando se trata del color, de sus definiciones y de sus clasificaciones. Recordemos, por ejemplo, que durante toda la Edad Media el blanco y el negro se consideraron colores a todos los efectos (y también como base de cada sistema de colores), que el espectro cromático y el orden espectrográfico de los colores eran desconocidos antes del siglo XVII, que la articulación en colores primarios y colores complementarios surge lentamente en el curso de ese mismo siglo y se impone realmente sólo en el XIX, y que la oposición entre colores cálidos y colores fríos es puramente convencional y funciona de modo diferente según las épocas y las sociedades. En la Edad Media (y todavía en el Renacimiento), por ejemplo, el azul se consideraba en Occidente un color cálido, a veces incluso el más cálido de todos los colores, y por eso, si un historiador de la pintura intentara estudiar en una tabla, en una miniatura o en una vidriera la proporción entre colores cálidos y colores fríos y creyera ingenuamente que en el siglo XIII o en el XV el azul era, como hoy día, un color frío, se equivocaría completamente y diría cosas absurdas[3].

Las nociones de colores cálidos o fríos, de colores primarios o complementarios, la clasificación del espectro o del disco cromático, las leyes de la percepción o del contraste simultáneo no son verdades eternas, sino solamente unas etapas en la historia mutable del conocimiento. No las usemos de forma desconsiderada, ni se las apliquemos sin ninguna precaución a las sociedades antiguas o medievales.

Vamos a poner un ejemplo sencillo y a detenernos en el caso del espectro. Para nosotros, después de los experimentos de Newton y de la consolidación del espectro y de la clasificación espectrométrica de los colores, es indiscutible que el verde se sitúa en un punto entre el amarillo y el azul. Múltiples costumbres sociales, cálculos científicos, pruebas «naturales» y prácticas cotidianas de todo tipo están siempre ahí para recordárnoslo o probárnoslo. Es un claro ejemplo el fenómeno del arcoíris[4]. Tanto en los textos como en las imágenes, los arcoíris de la Antigüedad, de la Edad Media y del Re-

---

[2] Para acercarse a la relación entre los colores y los términos que los distinguen, se puede comenzar por J. André, *Études sur les termes de couleur dans la langue latine*, París, 1949; M. Grossmann, *Colori e lessico. Studi sulla struttura semantica degli aggettivi di colore in catalano, castigliano, italiano, romeno, latino ed ungherese*, Tubinga, 1988; S. Tornay (ed.), *Voir et nommer les couleurs*, Nanterre, 1978.

[3] Sobre el argumento, cfr. M. Pastoureau, *Bleu: histoire d'une couleur*, París, 2000 [ed. cast.: *Azul. Historia de un color*, Barcelona, Paidós, 2010].

[4] Sobre los colores del arco iris remito a M. Blay, *Les Figures de l'arc-en-ciel*, París, 1995.

nacimiento no tienen siete colores, sino tres, cuatro o cinco y, como no se conocía el espectro, estos colores forman, dentro del arco, secuencias sin ninguna relación con las que nosotros conocemos. Puesto que el fenómeno meteorológico no ha cambiado en absoluto y el aparato biológico del ser humano sigue siendo el mismo, estas diferencias confirman que la percepción es en gran parte un hecho cultural: no implica sólo el aparato biológico o neurobiológico, sino que también atañe, y sobre todo, a la memoria, al conocimiento, a la imaginación.

En ningún sistema medieval del color el verde está entre el amarillo y el azul. Estos dos últimos colores no se sitúan ni en la misma escala ni en el mismo eje, así que no pueden tener un nivel intermedio, un «en medio» que sea el verde. Por supuesto, el azul mantiene una estrecha relación con el verde, pero ninguna con el amarillo. Además, tanto para la pintura como para el teñido, ninguna receta antes del siglo XVI nos enseña que, para hacer el verde, haya que mezclar el amarillo y el azul. Pintores y tintoreros evidentemente saben fabricar el color verde, pero, para hacerlo, no mezclan jamás estos dos colores, así como, para obtener el violeta, no mezclan el azul y el rojo.

El espectro y la clasificación espectrométrica de los colores no se conocían en Occidente antes del siglo XVII. Antes existían varios sistemas para clasificar los colores. El más utilizado, herencia de Aristóteles y sus discípulos, consiste en disponer los colores en un eje que va del blanco al negro (que son colores a todos los efectos), según el siguiente orden:

blanco-amarillo-rojo-verde-azul-violeta-negro.

Aproximadamente a medio camino se encuentra el rojo (varios textos medievales explican que, si se mezclan en cantidad igual blanco y negro, se obtiene rojo). Todos los amarillos se sitúan entre el blanco y el rojo. El verde se acerca mucho al rojo y, durante siglos, la yuxtaposición del verde y el rojo representó para el ojo occidental un débil contraste de colores. En cuanto al azul y el violeta, éstos se sitúan en el otro extremo, muy cerca del negro. Y así el violeta no se percibe ni se imagina en absoluto como una mezcla de azul y rojo, de la misma manera que el verde no se percibe ni se imagina como una mezcla de azul y amarillo[5].

El historiador, por tanto, tiene que desconfiar de cualquier razonamiento anacrónico. No sólo no debe proyectar sobre el pasado sus conocimientos sobre la física o la química de los colores, sino que tampoco debe aceptar como verdad absoluta, inmutable, la organización de los colores en el espectro cromático y todas las teorías que de ella derivan. Para él, como para el etnólogo, el espectro debe ser considerado sólo como uno de los diferentes sistemas para clasificar los colores: un sistema conocido y reconocido hoy por todos, «probado» por la experimentación, construido y demostrado científicamente, pero que dentro de dos, cuatro o diez siglos tal vez hará reír o estará definitivamente superado. La noción de prueba científica también es estrictamente cultural: tiene su historia, sus razones y sus retos ideológicos y sociales. Aristó-

[5] Sobre el uso y la percepción del color verde véase M. Pastoureau, «Formes et couleurs du désordre: le jaune avec le vert» (1983), en *id., Figures et couleurs*, cit.

teles, quien no clasifica los colores en el orden del espectro, demuestra no menos *científicamente*, según los conocimientos de su tiempo, y con la ayuda de pruebas, la precisión física y óptica, por no decir ontológica, de su clasificación. Entonces era el siglo IV antes de nuestra era.

Y sin ni siquiera tener en cuenta la noción de prueba, qué debemos pensar del hombre medieval, cuyo aparato visual no es para nada diferente al nuestro pero que no percibe el contraste de colores como el hombre de hoy día. En efecto, en la Edad Media dos colores yuxtapuestos que para nosotros representan un fuerte contraste pueden formar muy bien un contraste relativamente débil y, al revés, dos colores que para nuestro ojo se juntan sin ninguna violencia, para el ojo medieval pueden chirriar. Sigamos con el ejemplo del verde. En la Edad Media yuxtaponer el rojo y el verde (la combinación de colores más frecuente en los ropajes entre la época de Carlomagno y el siglo XIII) forma un contraste débil, casi un monocromo. Ahora se trata para nosotros de un contraste violento, que opone un color primario y su complementario. Al contrario, asociar el amarillo y el verde, dos colores próximos en el espectro, es para nosotros un contraste relativamente poco marcado. Pues bien: en la Edad Media es el contraste más fuerte que se pueda poner en escena; ¡se usa para vestir a los locos y para subrayar cualquier comportamiento peligroso, transgresor o diabólico!

Estos problemas documentales, metodológicos y epistemológicos confirman el relativismo cultural de todos los problemas que atañen al color. No se pueden estudiar al margen del contexto fuera del tiempo y del espacio. Precisamente por esto, cualquier historia de los colores tiene que ser una historia social antes que una historia artística o técnica. Para el historiador, como para el sociólogo o el antropólogo, el color se define ante todo como un hecho social. Es la sociedad la que «hace» el color, la que le atribuye sus definiciones y su sentido, la que construye sus códigos y sus valores, la que organiza sus prácticas y determina sus retos. No son el artista o el erudito; tampoco lo son únicamente el aparato biológico o el espectáculo de la naturaleza. Los problemas del color son, en primer lugar y siempre, problemas sociales, porque el hombre no vive solo, sino en sociedad. Si esto no se admite, se caería en un neurobiologismo restrictivo o en un cientificismo peligroso, y cualquier esfuerzo por intentar construir una historia de los colores resultaría infructuoso.

Para acometer esta historia, el trabajo es doble. Por un lado, hay que intentar aprehender lo que pudo ser el universo de los colores para las sociedades medievales, teniendo en cuenta todas las componentes posibles: el léxico y los factores de denominación, la química de los pigmentos y las técnicas de teñido, las modas en el vestir y los códigos que las sustentan, el puesto del color en la vida cotidiana y en la cultura material, los reglamentos dictados por las autoridades, las moralizaciones de los hombres de Iglesia, las especulaciones de los hombres de ciencia o las creaciones de los artistas. Los terrenos de investigación y reflexión no faltan y plantean unos interrogantes multiformes. Por otro lado, en la diacronía, limitándose a una determinada área cultural, el historiador debe estudiar las prácticas, los códigos y los sistemas de la misma forma que las transformaciones, las desapariciones, las innovaciones o las fusiones que atañen a todos los aspectos históricamente observables del color. Y esto, contrariamente a lo que se pudiera creer, es quizá una tarea aún más ardua que la primera.

En este doble proceso se tienen que consultar todos los documentos: el del color es, por su naturaleza, un campo interdocumental e interdisciplinar, pero algunos terrenos se revelan en la práctica más fructíferos que otros. Por ejemplo, el del léxico: aquí como en otras partes, la historia de las palabras proporciona a nuestro conocimiento del pasado numerosas y pertinentes informaciones; en el campo del color demuestra que, para todas las sociedades, la función primordial es la de clasificar, indicar, proclamar, asociar y oponer. Asimismo, y sobre todo, el campo de los teñidos, de las telas y de la ropa. Probablemente es ahí donde los problemas químicos, técnicos, materiales y profesionales se mezclan más estrechamente con los problemas sociales, ideológicos, emblemáticos y simbólicos.

Las técnicas

Armas y armaduras

Presentación. El estudio de las armas medievales, con el actual nivel de conocimiento, se puede abordar principalmente centrándonos en Italia. Esto se debe no sólo a la profundización sobre este caso específico por parte de algunas «escuelas italianas», sino también a una riqueza de datos que difícilmente se ha encontrado en otros sitios.

Tecnología siderúrgica y producción. Las informaciones que poseemos sobre las técnicas de extracción y de elaboración primaria de los materiales ferrosos son bastante recientes y no se han difundido ni discutido demasiado aún entre los pocos cultivadores de esta disciplina. Antes de la llegada de los llamados hornos «brescianos», difundidos, al menos en la península Italiana, durante el siglo XVI, la reducción del material ferroso se producía con gran dispendio térmico, y para conseguir, con los procedimientos «catalanes», un metal con una reducción proporcionada de impurezas, era necesario pasar las varillas por la forja. Naturalmente llevaban ventaja las áreas cercanas a los bosques, cuya explotación racional preocupaba mucho, pero aún más aquellas en las que también se podía explotar la fuerza hidráulica para hacer funcionar martillos de gran tamaño. Cuándo se produjo exactamente esta revolución es aún difícil de establecer, porque en general las instalaciones siderúrgicas tuvieron una vida muy larga. Por ejemplo, en Toscana se ha demostrado que los lugares de elaboración siguieron siendo prácticamente los mismos que los de la Edad Media, si bien se multiplicaron en época de los Médicis y de los Lorena.

En los valles alpinos, donde estas condiciones se presentaban coetáneamente, se desarrolló una producción siderúrgica de semiacabados bastante consistente. Esto explica cómo es que hay tantas noticias sobre objetos de hierro o acero, de origen milanés o bresciano, en los mercados europeos; fue tanta la cantidad de los mismos que supuso la eliminación de cualquier forma de competencia, con la excepción de los productos estirios. El asunto reviste un enorme interés porque, precisamente a causa de la difusión en un mercado supranacional de unos objetos de alto valor comercial pero con una

gran demanda, se fue a concentrar en los lugares destinados –en Lombardía en el caso italiano– a una producción de artesanía artística que se mantuvo prácticamente hegemónica, salvo algunas pequeñas excepciones, hasta la época barroca. Predominarán, también en el siglo XVI, los metales, y especialmente los objetos destinados a un público sofisticado y en cierta medida elitista, deseoso de satisfacer de manera fastuosa incluso necesidades de tipo primario. Ello terminará por afectar también a la talla de piedras preciosas y semipreciosas, por poner un ejemplo, y por no hablar de otros productos que para su elaboración necesitaban unas herramientas especiales de acero. Así se entiende también que, en época románica, los talleres lombardos de tallistas o escultores de catedrales le sacaran partido a su habilidad con el cincel y el taladro cuya resistencia en el trabajo se reveló mucho mayor que la de otras herramientas. Además no hay que olvidar que los valles del Como, de Brescia y de Bérgamo acogieron establecimientos desde muy pronto. En general la documentación que ha proporcionado noticias hasta ahora se remonta al siglo XV y se conocen las producciones más antiguas de esas zonas a través de pruebas indirectas o hipótesis de trabajo. Siguiendo en la península, pondremos el ejemplo de Ceneda y Serravalle. También el Valle de Sesia fue un activo distrito minero para la extracción del hierro, y en Vercelli, a finales del siglo XIV, se fundían bolas de cañón, así como arcabuces y bombardas, pero seguramente también a partir del siglo XVI se fabricaban espadas. En 1232 el municipio de Vercelli llamaba a un tal Aramanno Rubei (de Milán, aunque el nombre parece aludir a un transalpino), para que montase en la ciudad una fábrica de cotas, es decir, protecciones para el busto hechas con anillos entrelazados, con objeto de explotar in situ, se cree, el hierro de la mina de Crevacuore. Es bien sabido que en el 1066 había en Milán una *via spadai* (calle de los espaderos), lo que demuestra un temprana tendencia gremial de los mercaderes de esos productos aun sin garantizar una, en cualquier caso presumible, producción local.

De todas formas, en 1288, como atestigua Bonvesin de la Riva, el nivel de especialización de los talleres milaneses que realizaban protecciones metálicas estaba ya sumamente organizado. Los armeros, más que productores en el sentido artesanal del término, eran auténticos empresarios, que se servían de maestros altamente cualificados en la elaboración de las partes por separado y que comerciaban luego según lo que exigiese el mercado, hubiera salido o no de los talleres por ellos dirigidos. Ya hacia finales del siglo XIII, mucho antes que en cualquier otra actividad productiva, artística y no artística, se manifestaron los primeros síntomas de un proceso de parcelación del trabajo que se desarrollará en el siglo XV, cuando la armadura «renacentista» termine por traducir en términos abstractos formas y volúmenes del cuerpo humano en función de sus necesidades motrices. Por desgracia, mientras que existen ordenanzas en varias ciudades transalpinas que permiten reconstruir con absoluta seguridad los modos de organización de los oficios o de los gremios medievales, en Italia este tipo de información sólo resulta claro en la ciudad de Florencia. Sin repetir el análisis que ha llevado a estas conclusiones, conviene recordar que un rasgo común de todos los centros de producción era la tendencia a restringir y controlar cada vez más los ámbitos operativos de cada maestro. Normalmente se podía acceder al oficio a los dieciocho años de edad, previa ejecución de uno o varios trabajos artesanales específicos. Éstos, juzgados por los maestros más ancianos, gene-

ralmente cónsules del oficio o con otro título, si estaban bien hechos, garantizaban al neófito una especie de habilitación al trabajo de ese tipo específico de objeto. Estos productos magisteriales solían guardarse en la sede del «gremio», junto al registro de la marca que el nuevo miembro debería dejar en todos sus productos. Según esta normativa, que variaba poco de ciudad en ciudad, se daba también libertad al nuevo maestro para llevar a término cualquier tipo de manufactura específica que no tenía por qué entrar explícitamente entre aquellas para las que se requería una prueba práctica.

De esta forma, precisamente porque las marcas de los talleres solían ser hereditarias, podía suceder que un cierto taller terminara por marcar con un símbolo «parlante», por ejemplo una ballesta estilizada, productos de otro tipo, como cuchillos, ya que el hijo del maestro que había sido el primero en ganarse dicho distintivo había obtenido del gremio la habilitación para realizar este tipo de producto.

Algunas veces, aunque con más frecuencia en el siglo XV, podían aparecer varias marcas en el mismo objeto, porque, cada vez que éste pasaba de taller en taller, cada uno tenía que poner encima, también por razones fiscales, su signo como garantía para el comprador. Como se puede comprender, los bienes que se vendían localmente o incluso se habían encargado directamente terminaban por presentar una sola marca o ninguna, precisamente para eludir el fisco y los reglamentos, pero, cuando aparecían en mercados transalpinos o, en cualquier caso, lejos del lugar de producción, no era raro que el número de marcas terminase por ser notable. En la gran mayoría de los casos el intermediario era solamente uno y se terminó –pero aquí estamos hablando principalmente de armaduras defensivas que, de entre todas las mercancías metálicas, eran sin duda los objetos más caros– por elaborar un sistema codificado de fácil comprensión. En la práctica el maestro productor grababa con un punzón su marca, una o dos veces dependiendo de la cualidad de la pieza (en general diferenciada empíricamente en dos clases, «de hierro» o «de acero»), mientras que el armero empresario o el mercader le ponía una tercera marca de garantía que, en el caso de las armaduras defensivas milanesas, parece que estaba destinada también a indicar (es lo que darían a entender los documentos) especiales privilegios ducales, como por ejemplo la exención de aranceles y gravámenes.

Lo que se deduce del examen de los productos y del estudio comparado de las fuentes, también comerciales, permite afirmar que el sistema productivo y mercantil de las armas en el curso de la Edad Media fue el más avanzado y organizado, hasta tal punto que muy pronto, aunque pasó casi un siglo, fue adoptado, si bien de manera rudimentaria, para la producción de metales preciosos. El porqué de esta precedencia habría que buscarlo en el hecho de que, debido al alto número de bienes en circulación y también al elevado valor de las mercancías, el sector armero producía unos beneficios muy superiores a los de cualquier otro tipo de bienes. Si, de hecho, las propias telas de seda terminaron por marcarse con sellos de plomo con los nombres o las armas de las ciudades de origen durante el siglo XIV, las primeras marcas de maestros espaderos, en forma de firmas o encabezamientos, se encuentran ya en el siglo IX.

En cuanto al sistema comercial formado progresivamente con el desarrollo de la industria siderúrgica lombarda, hay que recordar que ésta sacaba provecho de los canales «armeros» también en lo que se re-

ferían a otros géneros de manufacturas metálicas. En este sentido la fuente de mayor interés y mejor aprovechada ha sido el grupo de libros de contabilidad de la empresa de Francesco Datini de Prato.

Aunque el momento al que estos libros hacen referencia es sin duda posterior a la Edad Media, su naturaleza es tal que permite arrojar luz sobre prácticas que, y hay motivos para creerlo, tenían su origen en modelos comerciales consolidados ya en el siglo XIII. Por ejemplo, hay que tener en cuenta que algunos bienes aparentemente de poco valor, como los clavos, se llevaban de Lombardía a los mercados aviñoneses y de Barcelona, y que, cuando se hacía el balance, se distinguía una gran variedad de tipos, como, por ejemplo los clavos *a bozzetta**, llamados así porque presentaban claramente una cabeza ensanchada, hemisférica u ojival, pero algo biselada.

Por lo que se deduce de los documentos, los pedidos de armaduras defensivas «a medida» no eran frecuentes. Eso sucedía normalmente en el caso de las cotas de malla de acero, que debían, en la medida de lo posible, adaptarse a las personas, especialmente cuando la moda de la segunda mitad del siglo XIV impuso una particular silueta también a los hombres. Así aquéllas se cortaban, como se haría con un tejido, de una pieza realizada anteriormente, de forma rectangular, por talleres femeninos.

Para dar la forma a estos trajes metálicos, se añadían o quitaban anillos, «sacando los puntos» como se haría con un jersey moderno. Y, por supuesto, cuando estas protecciones metálicas perdían accidentalmente algunos anillos, ya fuera por desgaste debido al frotamiento, ya fuera en la batalla, dichas defensas se «remendaban» en talleres especializados.

En cuanto a la producción durante el siglo XV, y teniendo en cuenta que la llegada de la armadura de placas metálicas (batidas siguiendo los volúmenes del cuerpo humano y respetando sus exigencias motrices básicas) también cambió, y mucho, la organización de los talleres y del propio comercio, se pueden recordar algunos interesantes ejemplos sacados del estudio de los archivos. Por ejemplo, en 1430, Tommaso di Pietro, llamado Missaglia, de los Negroni da Ello, que vivía en Porta Romana, en Santa Maria Beltrade, se comprometía a suministrar armas por 2.600 liras imperiales: «Videlicet coraziarum, hermittorum, brazalium, guantarum, spalaziarum, celatarum», a Bellino Corio, hijo de Aloisio, que vivía en Porta Vercellina, en la parroquia de los Santos Nabor y Félix. Cuando se renovó en 1438 la compañía que consolidaba a Corio como vendedor, el *magister armorum*, Tommaso, decidió que los hermanos de aquél, Gabriolo, Amico y Donato, llevaran el negocio en Milán y en el sur, y en 1436 ya había elegido a un procurador suyo en Cataluña, Galicia y otras tierras del rey de Aragón, Sicilia y Navarra.

A partir de esta documentación se comprende cómo el concepto de armadura como conjunto homogéneo aún tenía que llegar, no tanto por los poco frecuentes encargos de los señores, como por el uso común y efectivo en el campo. Normalmente eran especialistas que de forma individual realizaban las partes de un equipo defensivo. Siguiendo un estilo básicamente común, en el que cada intervención decorativa se supeditaba a la estricta funcionalidad, se elaboraban partes perfectamente planas y pulidas, combinables entre ellas a voluntad para satisfacer unas exigencias específicas y ajustarse a las «modas» nacionales. Dicho de otra forma,

* De *boccetta* o *boccia*, botón de flor. *[N. de la T.]*

los alemanes o los franceses, que preferían a los envolventes yelmos con visera de los armeros italianos las celadas de visera móvil con babera, podían abastecerse de éstas en otros talleres diferentes a los que les suministraban las protecciones del busto o de las piernas. La ventaja era inmediata porque, en caso de rotura o necesidad de sustitución de algunas partes, se podía recurrir, también a distancia, a los ilustres almacenes milaneses en los que los fabricantes de corazas tenían guardadas en salvado armaduras acabadas o semiacabadas listas para un encargo. Estas auténticas piezas de recambio eran fundamentales para el dominio del mercado tanto peninsular como europeo.

Tipos y formas de la armadura medieval. Ya en época carolingia y otoniana se asistió a una recuperación de armaduras y formas de entender el vestuario y la pompa en general claramente dependientes de las tendencias constantinopolitanas. No hay que olvidar que el equipamiento bélico, tanto ofensivo como defensivo, no se puede considerar como un mero producto instrumental: de hecho, era, por lo menos hasta el siglo XVII, la consecuencia del modo de entender al individuo y su papel social. Por tanto, se trata de una especie de manifestación del poder, material y cultural, a través de la imagen de la propia persona.

El proceso de continuación, lentamente evolutivo, de la armadura occidental depende en gran medida de una consciente adhesión a la tradición romana y bizantina. De la loriga segmentada de los legionarios, concebida en secciones a modo de círculos, dispuestos de forma imbricada para que fuera más cómodo el transporte individual en la marcha, derivaron unas tipologías de láminas y placas rectangulares perfiladas, dispuestas en varios órdenes y fijadas con clavos en una cota de cuero, de forma que iban vestidos y además les garantizaba la posibilidad de movimiento. De aquí salieron lo que hoy llamamos propiamente, con un término del siglo XIV, «corazas». Coetáneamente, en Oriente, existían unas corazas de placas e incluso petos y espaldares anatómicos, modelados imitando la musculatura, como se ve en la iconografía imperial de los primeros siglos, pero que todavía estaban reservadas a los rangos más altos del ejército y a los propios emperadores.

Como hemos visto, la malla de acero, que se suele considerar de origen celta y que fue adoptada por los romanos sólo después de las campañas de Centroeuropa, fue la protección más común, junto con la de placas, durante un lapso de tiempo que llega por lo menos hasta el siglo XIV. De la de placas se pueden distinguir por lo menos dos tipos: las *bracteas,* es decir, cortadas a escuadra, y las *squamae,* que son de tipo alargado, normalmente redondeadas en el margen inferior; ambas se imbricaban en varias hileras escalonadas como en las especies ícticas.

Muy pocos hallazgos arqueológicos documentan las formas de estas defensas laminares: se han conservado bien las encontradas en el campo de batalla de Wisby (1361), en Gotland (Dinamarca). El yacimiento arqueológico, excavado entre 1905 y 1912 y de nuevo de 1928 a 1930, también ha dado muchos restos de placas o planchas, que, por lo que se ve, ya debían de considerarse demasiado anticuadas en esa época para que valiese la pena recuperarlas de los cadáveres de los caídos, lo que en cambio sí hicieron cuidadosamente con todos los demás objetos metálicos, de los que en efecto casi no nos ha llegado nada. Ya hemos dicho que muchos de los restos hallados deben de pertenecer a finales del siglo XIII y que es muy probable

que fueran manufacturas cuya utilización, tal vez gracias al mercado de las armaduras usadas, que florecía entonces como ahora, se prolongó durante otras dos generaciones más.

Como ya hemos visto, las armaduras laminares estuvieron muy en boga en la Europa medieval y ello lo testimonia en una fecha muy tardía la lauda sepulcral de Guido Pallavicino († 1301) que se encuentra en la iglesia parroquial de Fontevivo (fig. 1). En muchos detalles del equipo, el caballero templario, yacente, muestra algunos préstamos orientales, como podrían ser la espada con el pomo de la empuñadura en forma de media luna o la malla de acero puesta sobre una prenda acolchada y punteada llamado «gambesón» o «bombacho», por decirlo a la manera bizantina.

Un impresionante testimonio escultórico lo constituye también el relieve de san Jorge que decora la homónima puerta de Oltrarno, en Florencia, y que, al ser parte de las murallas ciudadanas del segundo cerco, se debe fechar poco después de 1260 (fig. 2). La figura del caballero lleva una especie de *thorax-stadios* con faldellines tanto en la cintura como en los hombros, pero las piernas presentan una protección que, envolviendo los muslos, se extiende hasta las rodillas. Ésa va claramente encima de unas calzas de tela, a su vez metidas en botas de cuero *(calcea)* robustas y atadas. El conjunto tiene un parecido, por lo que se refiere a las extremidades inferiores, con los caballeros (en lo demás equipados de manera muy diferente) de los frescos de la llamada «Sala de Dante» del Palacio Público de San Gimignano, dato que permite una ubicación cronológica anterior a 1290. Parece que las soluciones laminares para los faldellines de los hombros y de la cintura fueron luego la práctica común. Las corazas de

Figura 1. Fontevivo (Parma), iglesia abacial de Santa María, lauda sepulcral del caballero Guido Pallavicino, 1301.

placas, más económicas pero también más protectoras con respecto al distinto uso de la lanza caballeresca y al afilarse de las espadas y de las armas con asta, llegaron a dominar de todas formas. Una situación similar se puede encontrar en toda Europa, y en Italia los testimonios toscanos, hasta ahora los mejor estudiados, parecen confirmar el cuadro general.

En el sur de Italia, durante los años treinta y cuarenta del siglo XIV, se consolidó con fuerza el empleo del «cuero cocido» como complemento de la malla de acero, para defender la parte superior del brazo, del muslo, de la rodilla y de la espinilla. De todas formas, la efigie fúnebre más antigua, con fecha conocida, que muestra unas protecciones de este tipo es la del angevino Guillermo de Durfort († 1289), en

el claustro de la Santissima Annunziata de Florencia. Un buen ejemplo del perfeccionamiento –claro que también por motivos de gusto, además de funcionales–, del uso del cuero endurecido y repujado es la armadura de Lorenzo di Niccolò Acciaiuoli († 1353) que, como hijo del gran senescal de Nápoles, aun siendo florentino, decidió adoptar unas soluciones meridionales, que luego entraron en el uso local como demuestran otras efigies sepulcrales. Que en el tercer cuarto del siglo XIV se asiste localmente a la adopción de nuevos modelos, favoritos en poco tiempo, lo demuestran las representaciones de dos retablos de plata, el del altar de Santiago en la catedral de Pistoia (fig. 3) y el realizado para el baptisterio de San Juan, ahora en el Museo de la Obra de la catedral de Florencia (fig. 4).

El mismo repujador, Leonardo di Ser Giovanni, maestro florentino, mientras trabaja en Pistoia entre 1367 y 1371, propone unos modelos de armadura decididamente contemporáneos, principalmente compuestos de partes de acero plano, según la más innovadora tendencia del momento. Por el contrario, mientras trabaja con Betto di Gieri, en su ciudad, Leonardo, quien empieza a trabajar en 1367 (abandonando el encargo en 1377, ya que el pago de ese año está sólo a nombre de Gieri), muestra a sus guerreros encerrados en armaduras decoradas con roleos vegetales repujados por toda la superficie. Este tipo de protección, por supuesto hecha de cuero cocido, sería definida, en los documentos contemporáneos, «a la antigua», no en el sentido de inspiración clásica sino en el de manufactura ya entonces propia de generaciones anteriores.

Figura 2. Florencia, puerta de Oltrarno (puerta de San Giorgio), san Jorge y el dragón, bajorrelieve, *ca.* 1260.

Resulta interesante notar que el término indicaba normalmente objetos usados pero mantenidos en buen estado de conservación, mientras que para aquéllos en mal estado se tendía a usar sencillamente el apelativo de viejos. En efecto, sorprende que, en la iconografía del siglo XIV, muchos detalles de armaduras defensivas parezcan depender todavía de equipos clásicos. Por ejemplo, a comienzos del siglo XV, en la obra de Spinello Aretino en los frescos del Camposanto de Pisa, la protección de los hombros de los combatientes en la batalla de San Eligio presenta bordes lobulados, y los faldones, que cuelgan desde la cintura por los lados, se extienden en faldellines completando las corazas, claramente cubiertas de tejido. Todavía en 1492 el inventario redactado a la muerte de Lorenzo de Médicis, «el Magnífico», incluye: «La coraza a la antigua cubierta de terciopelo pavonazo». Por tanto, el fresco de Spinello es una cuidada «descripción» del equipo tardomedieval, y probablemente también los grandes escudos oblongos, llamados «paveses», y los *tavolacci** florentinos del siglo XIV no son sino una especie de producto de la continuación histórica ininterrumpida que une la Tardoantigüedad con el Re-

* Escudo rectangular de madera. *(N. de la T.)*

Figura 3. Leonardo di Giovanni, retablo de Santiago, plata repujada, 1367-1371, detalle.

Figura 4. Betto di Cieri, retablo de San Juan Bautista, san Juan Bautista ante Herodes, plata repujada, 1367-1377, detalle.

nacimiento, según un proceso no muy diferente a los lingüísticos en sentido estricto. Algo parecido es lo que hay que pensar de algunos cascos, que se parecen a los yelmos corintios de los hoplitas griegos de los siglos V y VI a.C. Los ejemplares tempranos, generalmente fechados a comienzos del siglo XV (*ca.* 1420-1440), como el conservado en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York, se pueden comparar con algunos cascos bizantinos hallados en el Bósforo, sin duda en uso ya desde el siglo XI, como los dos conservados en Cracovia, que se pueden fechar si se cotejan con los que aparecen en la arqueta de marfil del tesoro de la catedral de Troyes con la caza del león.

Si tenemos en cuenta la forma del casquete y hacia fuera de la protección de las cuencas de los ojos, quedan pocas dudas de que las «grandes celadas» de mar, hasta ahora consideradas venecianas, no son sino el fruto de añadir, sobre cascos como los del Bósforo, una plancha metálica alrededor, como defensa de la nuca y las mejillas, sustituyendo las protecciones de mallas de anillos de acero concatenados o simplemente los cubrenucas de varias capas de tejido cosidas entre ellas, documentados por muchos manuscritos tardoantiguos.

Por ello, los cascos de uso marinero, como ésos a modo de «grandes celadas», procedentes de Calcis y de otras islas del Egeo, puede que ya se usaran por lo menos desde el siglo XII y su datación habría que basarla más bien en la forma del yelmo, estableciendo una cronología más lar-

Las obras: colores, materiales, artífices

Para esta sección véase nota en p. 10

Tapices

1. Halberstadt, paño de Abraham, san Miguel y el dragón, tapiz, mediados del siglo XII.

La técnica de tejer con hilos de distintos colores, pasados primero en un sentido y luego en otro por los hilos de la urdimbre, envolviéndolos y formando ornamentos y figuras, ya se conocía en la Antigüedad y reaparece en Europa después del año 1000. Hacia mediados del siglo XII se asiste a un cambio decisivo: tras las decoraciones más antiguas con motivos abstractos, simétricos y regulares, derivados de las telas (como el paño de San Gereón de Colonia), aparecen en los tapices figuras y escenas narrativas, testimonio de la influencia que sobre este tipo de manufacturas ejercieron la pintura y, sobre todo, la miniatura de su tiempo. U. Bednarz, *Kostbarkeiten aus dem Domschatz zu Halberstadt*, Halle, 2001, pp. 40-43.

Figura 3. Leonardo di Giovanni, retablo de Santiago, plata repujada, 1367-1371, detalle.

Figura 4. Betto di Gieri, retablo de San Juan Bautista, san Juan Bautista ante Herodes, plata repujada, 1367-1377, detalle.

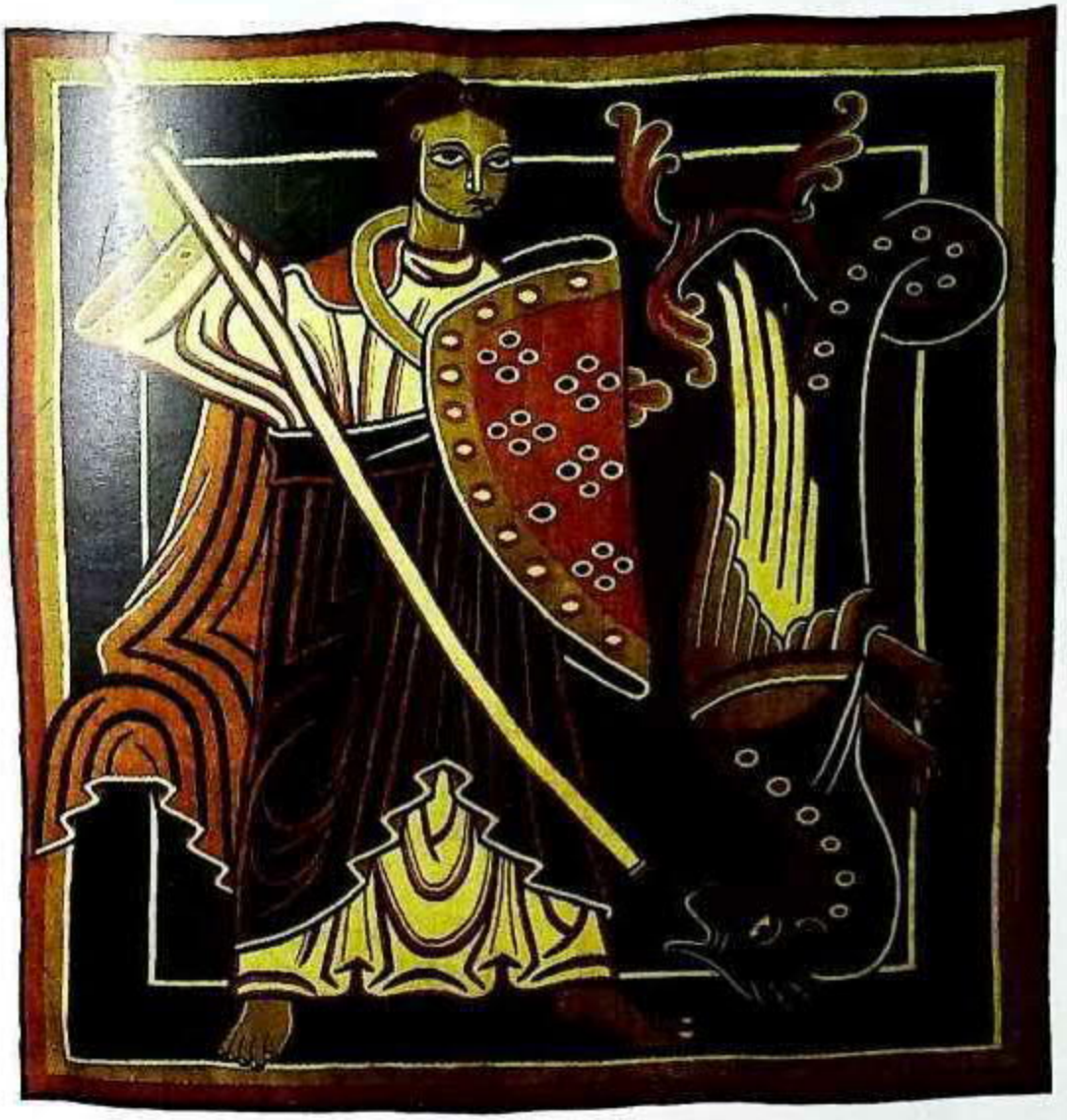
nacimiento, según un proceso no muy diferente a los lingüísticos en sentido estricto. Algo parecido es lo que hay que pensar de algunos cascos, que se parecen a los yelmos corintios de los hoplitas griegos de los siglos V y VI a.C. Los ejemplares tempranos, generalmente fechados a comienzos del siglo XV (*ca.* 1420-1440), como el conservado en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York, se pueden comparar con algunos cascos bizantinos hallados en el Bósforo, sin duda en uso ya desde el siglo XI, como los dos conservados en Cracovia, que se pueden fechar si se cotejan con los que aparecen en la arqueta de marfil del tesoro de la catedral de Troyes con la caza del león.

Si tenemos en cuenta la forma del casquete y hacia fuera de la protección de las cuencas de los ojos, quedan pocas dudas de que las «grandes celadas» de mar, hasta ahora consideradas venecianas, no son sino el fruto de añadir, sobre cascos como los del Bósforo, una plancha metálica alrededor, como defensa de la nuca y las mejillas, sustituyendo las protecciones de mallas de anillos de acero concatenados o simplemente los cubrenucas de varias capas de tejido cosidas entre ellas, documentados por muchos manuscritos tardoantiguos.

Por ello, los cascos de uso marinero, como ésos a modo de «grandes celadas», procedentes de Calcis y de otras islas del Egeo, puede que ya se usaran por lo menos desde el siglo XII y su datación habría que basarla más bien en la forma del yelmo, estableciendo una cronología más lar-

Las obras: colores, materiales, artífices

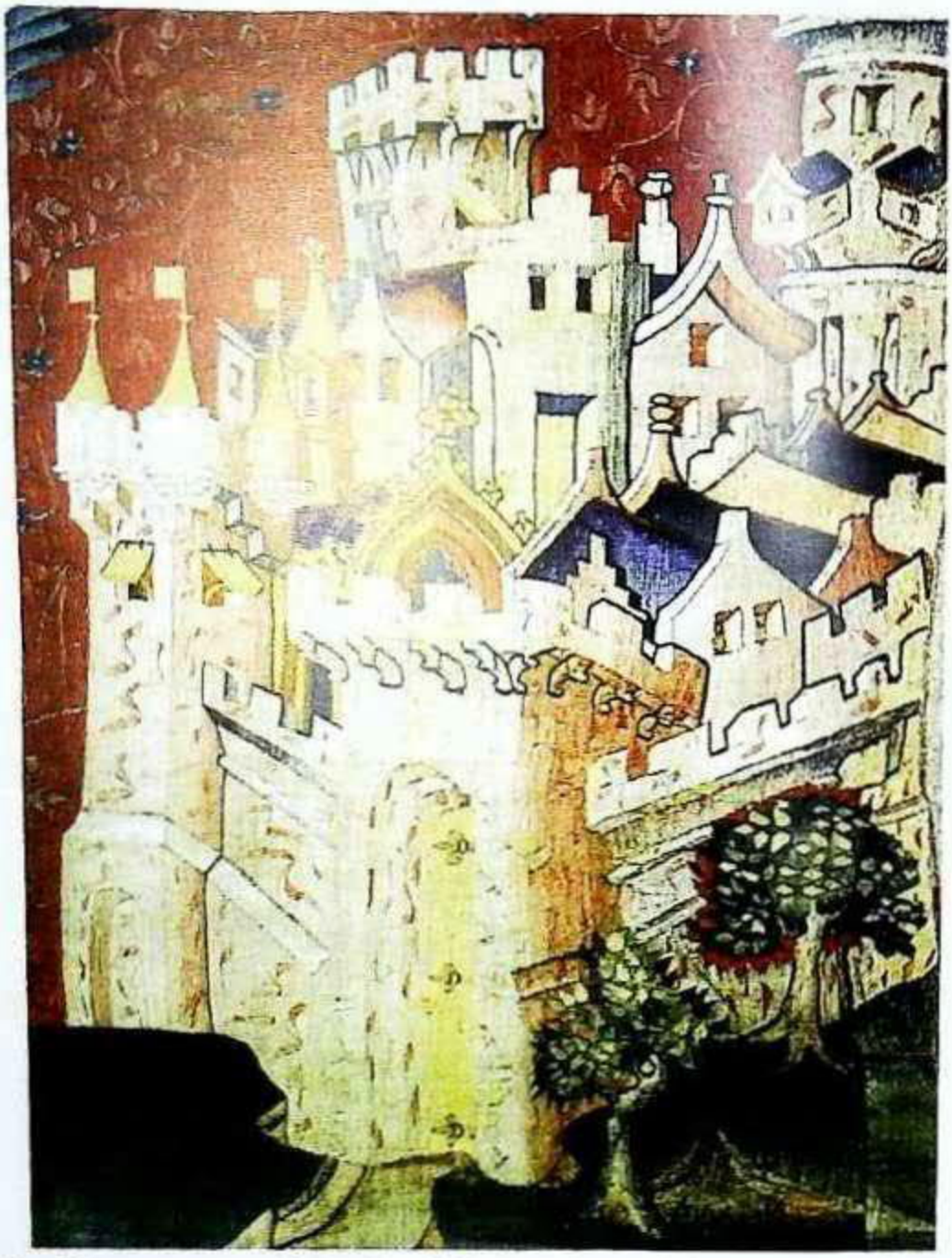
Para esta sección véase nota en p. 10



Tapices

1. Halberstadt, paño de Abraham, san Miguel y el dragón, tapiz, mediados del siglo XII.

La técnica de tejer con hilos de distintos colores, pasados primero en un sentido y luego en otro por los hilos de la urdimbre, envolviéndolos y formando ornamentos y figuras, ya se conocía en la Antigüedad y reaparece en Europa después del año 1000. Hacia mediados del siglo XII se asiste a un cambio decisivo: tras las decoraciones más antiguas con motivos abstractos, simétricos y regulares, derivados de las telas (como el paño de San Gereón de Colonia), aparecen en los tapices figuras y escenas narrativas, testimonio de la influencia que sobre este tipo de manufacturas ejercieron la pintura y, sobre todo, la miniatura de su tiempo.U. Bednarz, *Kostbarkeiten aus dem Domschatz zu Halberstadt,* Halle, 2001, pp. 40-43.



2. París (Robert Poinçon, cartones de Jan Boudolf), *Apocalipsis de Angers, La medición de la Jerusalén Celeste*, tapiz, 1373-1380, detalle.

En el siglo XIV la técnica del tapiz alcanza, gracias a la producción de París, Arras y Tournai, una de las cimas de su historia. A estos resultados se llega gracias a la colaboración de pintores y tejedores, de quienes, gracias a las amplias informaciones ofrecidas por los documentos, conocemos a menudo los nombres y sus respectivas competencias. En este caso, fue el más célebre pintor de la corte de Carlos V, Jan Boudolf (Jean de Bondol), quien proporcionó los cartones para este ciclo de tapices.

P.-M. Auzas, C. de Maupeou, C. de Mérindol, F. Muel y A. Ruais, *L'Apocalypse d'Angers. Chef-d'oeuvre de la tapisserie médiévale*, Friburgo (Suiza), 1987.

MARFILES

3. Engelram y Rodolfo, placa del arca-relicario de San Millán, entalladores de marfil, marfil, 1060-1080.

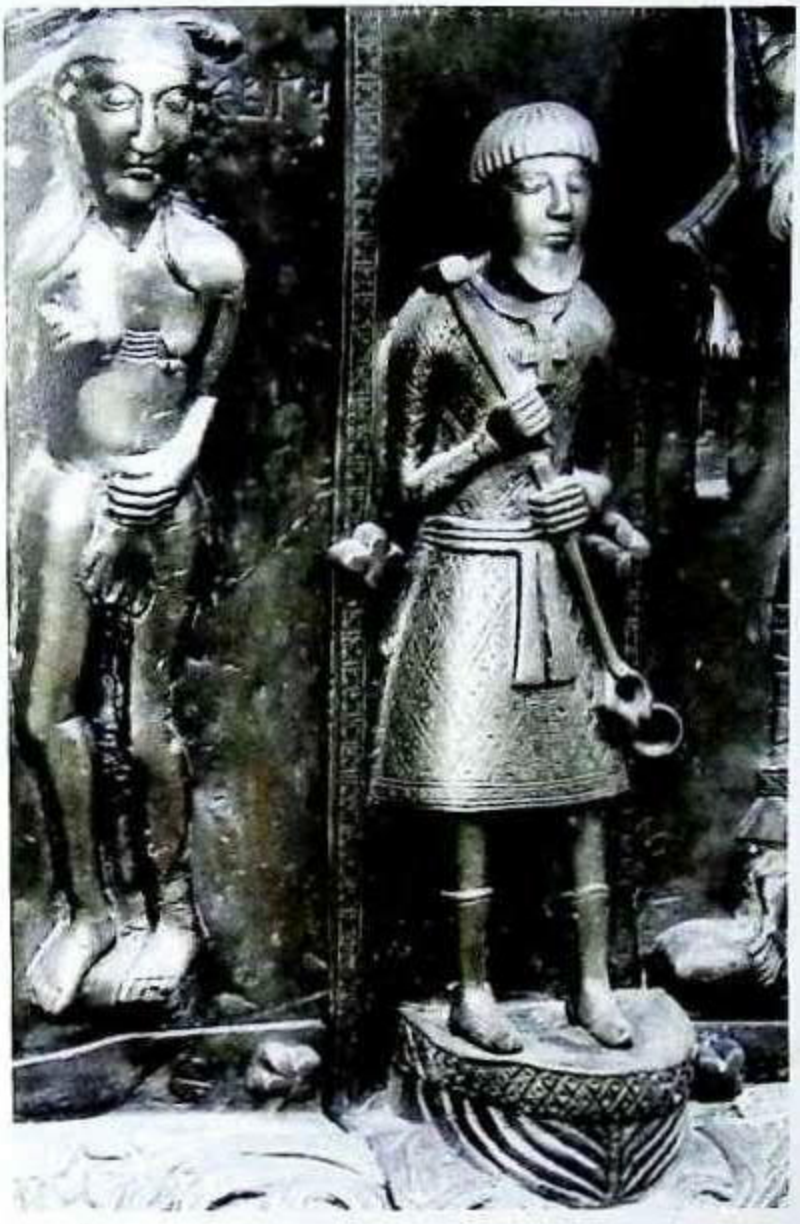
La inscripción que se lee en la placa, «Engelram magistro et Redolfo filio» («Del maestro Engelram y de su hijo Rodolfo»), documenta los nombres de los primeros entalladores de marfil de los que nos ha llegado una imagen. Engelram, el maestro, está representado sentado mientras pule una tablilla de marfil sostenida por el hijo, de pie frente a él. La ropa que llevan los dos personajes muestra que se trata de laicos, probablemente artistas itinerantes por los monasterios del norte de España. El estilo de las distintas placas que forman el relicario indica que en la ejecución de la obra colaboraron más de dos artistas, lo que permite suponer que Engelram y Rodolfo eran los responsables de un taller más amplio.

J. P. O'Neill (ed.), *The Art of Medieval Spain. A D. 500-1200*, catálogo de la exposición (Nueva York, 18 de noviembre de 1993-13 de marzo de 1994), Nueva York, 1993, pp. 261-262, n.º 125b (J. A. Harris).

4. París, Virgen de la Sainte-Chapelle (Virgen con el Niño), marfil con restos de dorado y policromía, *ca* 1265-1270.

En pocos casos como en la eboraria la materia prima ha contribuido a determinar la forma final de las obras. En época románica, por ejemplo, los artistas han utilizado la típica forma cónica de los grandes colmillos de elefante (el más codiciado, por lo compacto y el tamaño, frente al marfil procedente de otros grandes mamíferos o cetáceos) para la elaboración de los cuernos de caza (olifantes). Los artistas góticos han ido más allá, al aprovechar la curvatura de los colmillos para acentuar deliberadamente el característico contraposto de las figuras femeninas.

Le trésor de la Sainte-Chapelle, catálogo de la exposición (París, 31 de mayo-27 de agosto de 2001), París, 2001, pp. 167-168, n.° 9 (D. Gaborit-Chopin).



BRONCE Y METALISTERÍA

5. Magdeburgo, puertas de bronce de la catedral de Santa Sofía de Novgorod, Eva (el Pecado original) y el retrato del fundidor Abraham, 1152-1156, detalle.

Entre las innovaciones de época románica destaca la notable difusión de inscripciones y representaciones relativas a los artífices que trabajaban diferentes técnicas. En este caso, en la parte inferior del batiente de la izquierda, junto a la escena del Pecado original, uno de los fundidores, Abraham (en la puerta aparecen otros dos, Riquin y Waismuth), está representado con sus herramientas de trabajo, un crisol y un mazo, en las manos. Se manifiesta de esta forma un nuevo interés por el valor del artista y su obra individual, tan poco frecuente en la Antigüedad y en la Alta Edad Media.

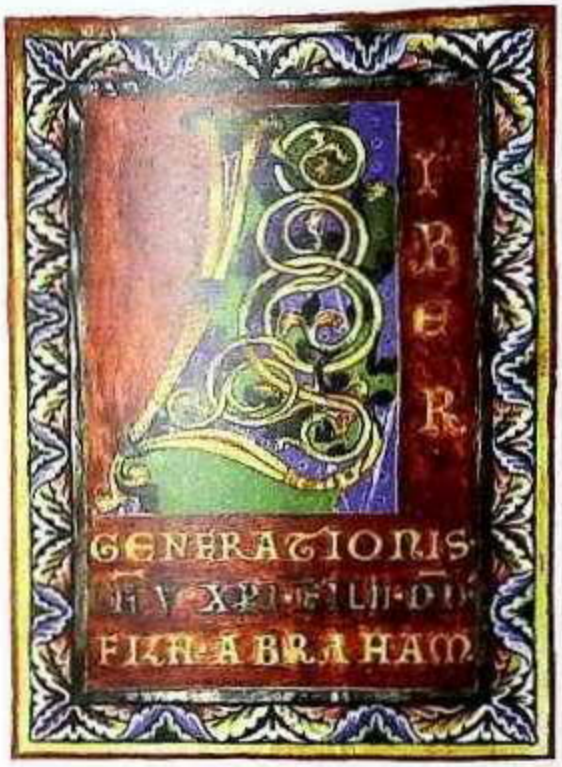
U. Mende, *Die Bronzetüren des Mittelalters 800-1200* [1983], nueva edición ampliada, Múnich, ²1994, pp. 74-83.

MINIATURA

6. Liuthard (escuela palatina de Carlos el Calvo), *Evangeliario de Liuthard*, tabla de Cánones, *ca.* 860.

Las primeras firmas de miniaturistas suelen estar escondidas en marcos o iniciales. En este caso, al final de la última tabla de Cánones –marcos ornamentales de las concordancias de los Evangelios–, aparece, en una escritura abreviada de origen clásico (las llamadas «notas tironianas»), el recuerdo del miniaturista: «Liuthardus ornavit». Este artista debió de ser una personalidad destacada de la escuela palatina de Carlos el Calvo, en la que trabajó mucho tiempo. En efecto, su nombre aparece en los versos finales del *Salterio de Carlos el Calvo* (París, Bibliothèque Nationale de France, ms. lat. 1152, fol. 173*r*) y, más tarde, en el 870, con el del hermano Berengario, en los del *Códice áureo de San Emerano* (Múnich, Staatsbibliothek, Clm. 14000, fol. 126*v*), la obra más importante producida por este *scriptorium*. Como el salterio cuenta con una encuadernación original, enriquecida con placas de marfil, también se atribuye el nombre de Liuthard a un grupo de marfiles carolingios afines al mismo.

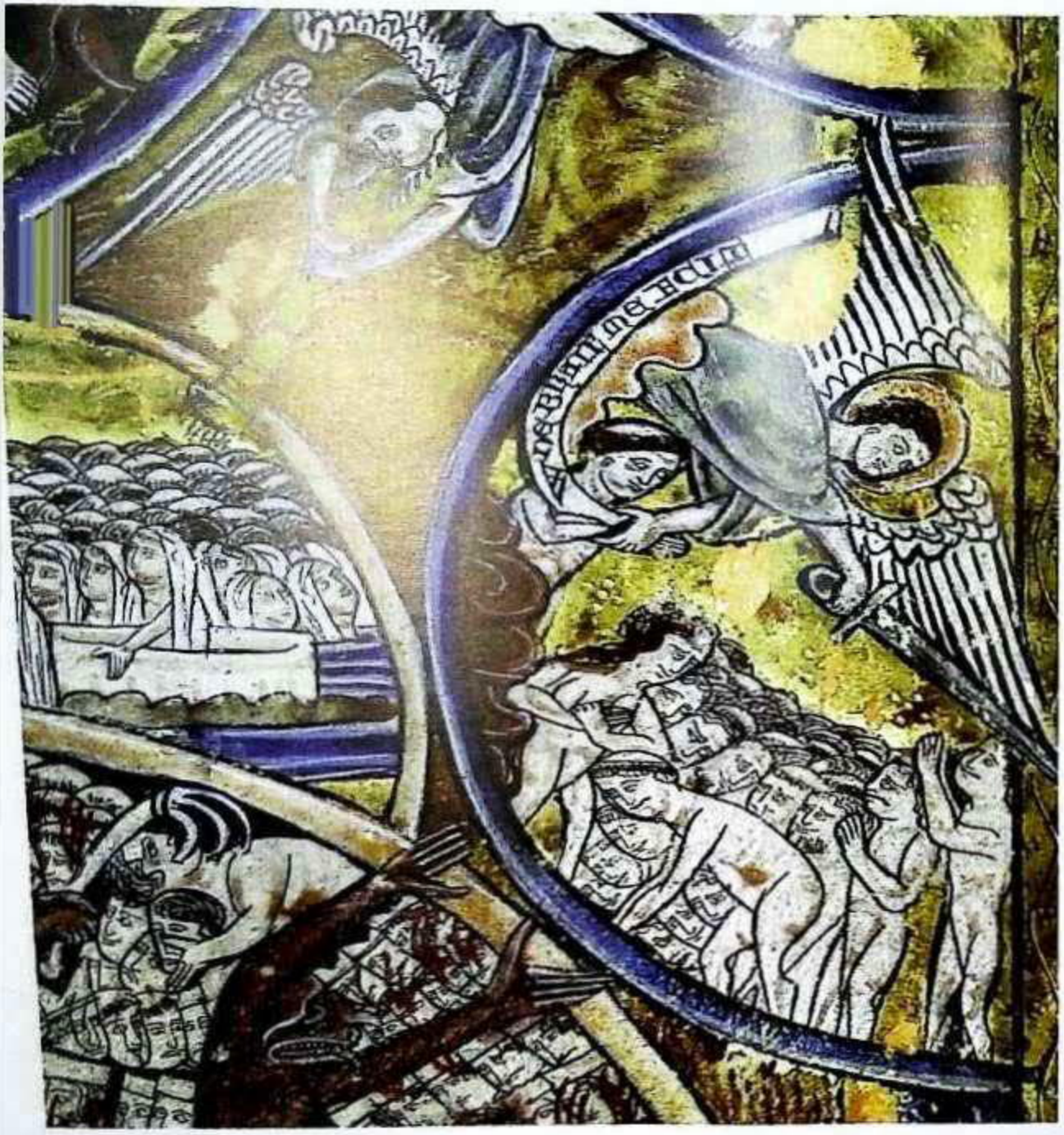
W. Koehler y F. Mütherich, *Die Karolingischen Miniaturen*, vol. V: *Die Hofschule Karls des Kahlen*, Berlín, 1982, pp. 88-99.



7 Colonia o Mönchengladbach, *Evangeliario de san Vito*, páginas iniciales de los Evangelios de san Mateo y san Juan, miniatura sobre pergamino, *ca.* 1140.

Las miniaturas no acabadas ofrecen una valiosa información sobre la técnica de los miniaturistas medievales. Una vez que el amanuense había terminado la trascripción, después de haber trazado el dibujo con el estilo, o con la pluma, mojada en la tinta diluida, se aplicaban y bruñían, en el pergamino debidamente preparado con mordiente, los metales: el pan de oro y plata. Los bordes de los dorados y plateados así obtenidos se repasaban luego cuidadosamente con la tinta roja de las rúbricas o con la marrón. A continuación se extendía el color uniforme del fondo (en este caso, en la página no terminada, el verde) y así sucesivamente los demás colores, empezando por los más tenues. Se repasaban luego a pluma los contornos del dibujo y, por último, a pincel o a veces a pluma, se añadían las iluminaciones blancas.

F. Märker (con la colaboración de T. Julich), *Gold und Purpur. Der Bilderschmuck der früh- und hochmittelalterlichen Handschriften aus der Sammlung Hüpsch im Hessischen Landesmuseum Darmstadt*, catálogo de la exposición (Darmstadt, 4 de marzo-29 de abril de 2001), Darmstadt, 2001, pp. 50-63.



8. William de Brailes, fragmento de salterio, Juicio Final, miniatura sobre pergamino, 1230-1240, detalle.

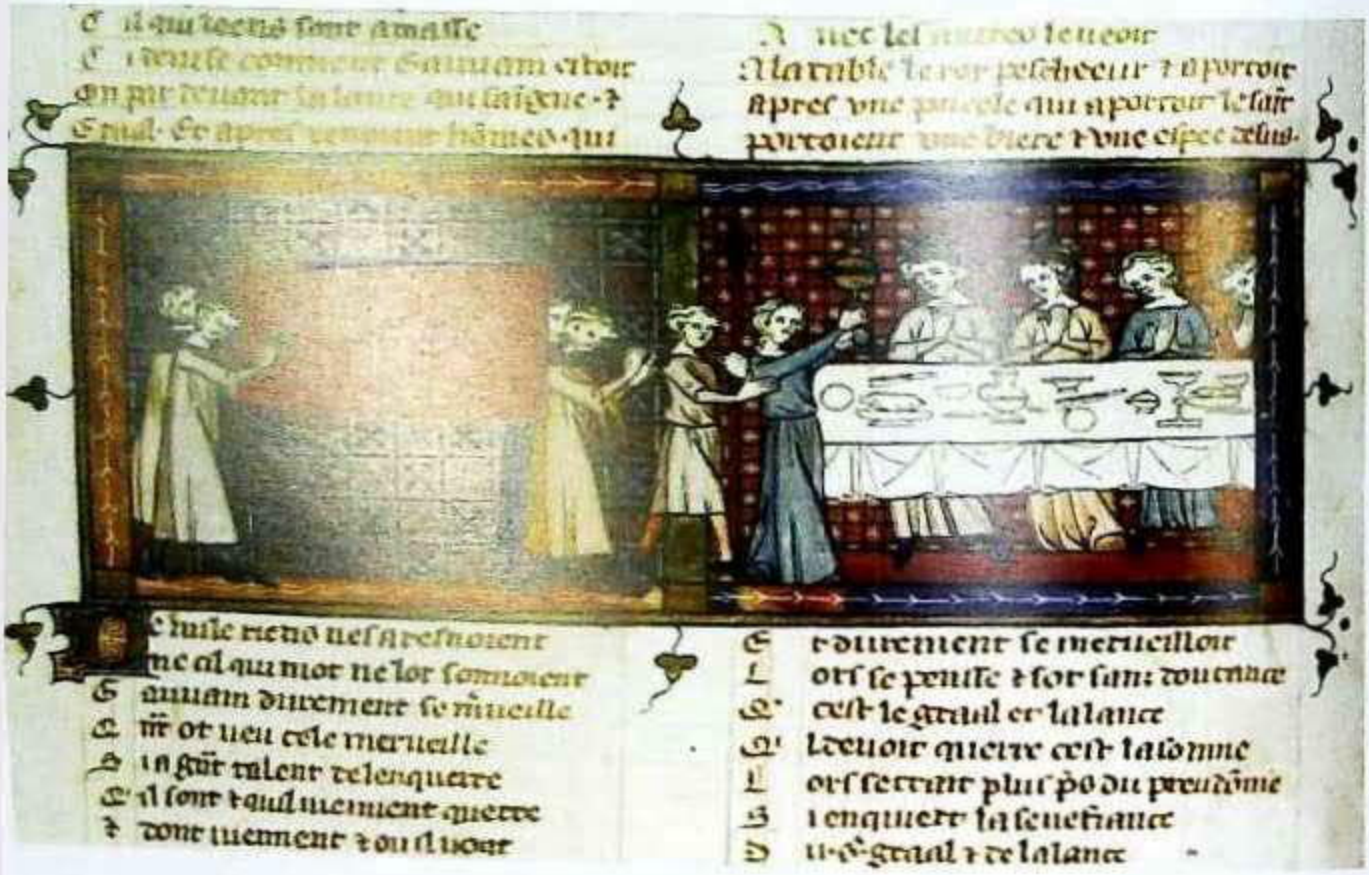
Las representaciones de amanuenses y miniaturistas aparecen a partir de época otoniana. Su presencia puede tener distintos significados en el contexto de la ilustración del manuscrito: de ofrenda, conmemorativo y también devocional, como en este caso. En efecto, William de Brailes se representa con una filacteria que le atribuye la obra («William de Brailes me fecit»), en la miniatura del Juicio Universal, mientras un ángel lo aparta de un grupo de condenados. La obra de arte se convierte aquí en un mérito que el artista puede exhibir para su salvación el día del Juicio.

N. Morgan, *Early Gothic Manuscripts. 1190-1250*, Londres-Oxford, 1982, pp. 118-119, n.º 72.

9. Jean Pucelle, *Horas de Jeanne d'Evreux,* Huida a Egipto, miniatura sobre pergamino, 1325-1328.

El uso de la técnica de la grisalla, que define el modelado de las figuras sólo con gama de grises, aparece aquí por primera vez en la pintura al norte de los Alpes. El precedente más ilustre está representado por las alegorías de los Vicios y las Virtudes que Giotto pintó en el zócalo de la capilla degli Scrovegni en Padua (1303-1305). Cualquiera que sea su origen, la grisalla muestra la existencia de unas relaciones entre las distintas técnicas: en efecto, podría derivar de la usada para las vidrieras pero también de una emulación de la escultura, en particular la de marfil. En cualquier caso, la grisalla tendrá un notable desarrollo en la pintura septentrional, sobre todo en el siglo XV, cuando los pintores flamencos, Jan van Eyck el primero, harán un uso magistral de la misma.

B. Boehm (ed.), *The Hours of Jeanne d'Evreux,* The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, The Cloister Collection, Acc. No. 54.1.2, edición facsímil, vol. II: *Commentary,* Lucerna, 2000.



10. París, *Perceval* de Chrétien de Troyes, el cortejo del Santo Grial, miniatura sobre pergamino, segundo cuarto del siglo XIV.

En la miniatura gótica el color asume a menudo la función de facilitar la narración: ayuda a distinguir las zonas y los planos, a reconocer a los personajes, a oponer lo estático a lo dinámico, lo que pertenece a grupos diferentes. En esta miniatura, la imagen está dividida en dos compartimentos. Los colores dominantes del fondo distinguen el cortejo a la izquierda (azul) y el banquete a la derecha (rosa); el gran paño rojo que cubre el relicario se opone al mantel blanco extendido sobre la mesa. A la derecha, los colores de los ropajes de los convidados no crean ningún ritmo (morado-rosa-azul-rojo) y, en compensación, a la izquierda, los que llevan puestos los personajes del cortejo sugieren el movimiento de izquierda a derecha (rosa-morado-azul-rosa-morado-azul). Además, la figura de la joven situada a la cabeza del cortejo entra en la parte derecha de la imagen, y su vestido azul destaca sobre el fondo rosa de este reparto. A la izquierda, el fondo azul está orlado de rosa, a la derecha el rosa lo está de azul, pero bajo los pies de la joven que viene de la izquierda la orla se interrumpe y se vuelve rosa. El color subraya de esta forma el avance del cortejo.

K. Busby, T. Nixon, A. Stones y L. Walters (eds.), *Les Manuscrits de (The Manuscripts of) Chretien de Troyes*, Ámsterdam-Atlanta, 1993, pp. 75-76, n.° 39 (T. Nixon).

MOSAICO

11. Milán, basílica de San Lorenzo Maggiore, capilla de San Aquilino, decoración del ábside sudoeste. Cristo-Helios ilumina la Tierra con el carro solar, mosaico, mediados del siglo V, detalle.

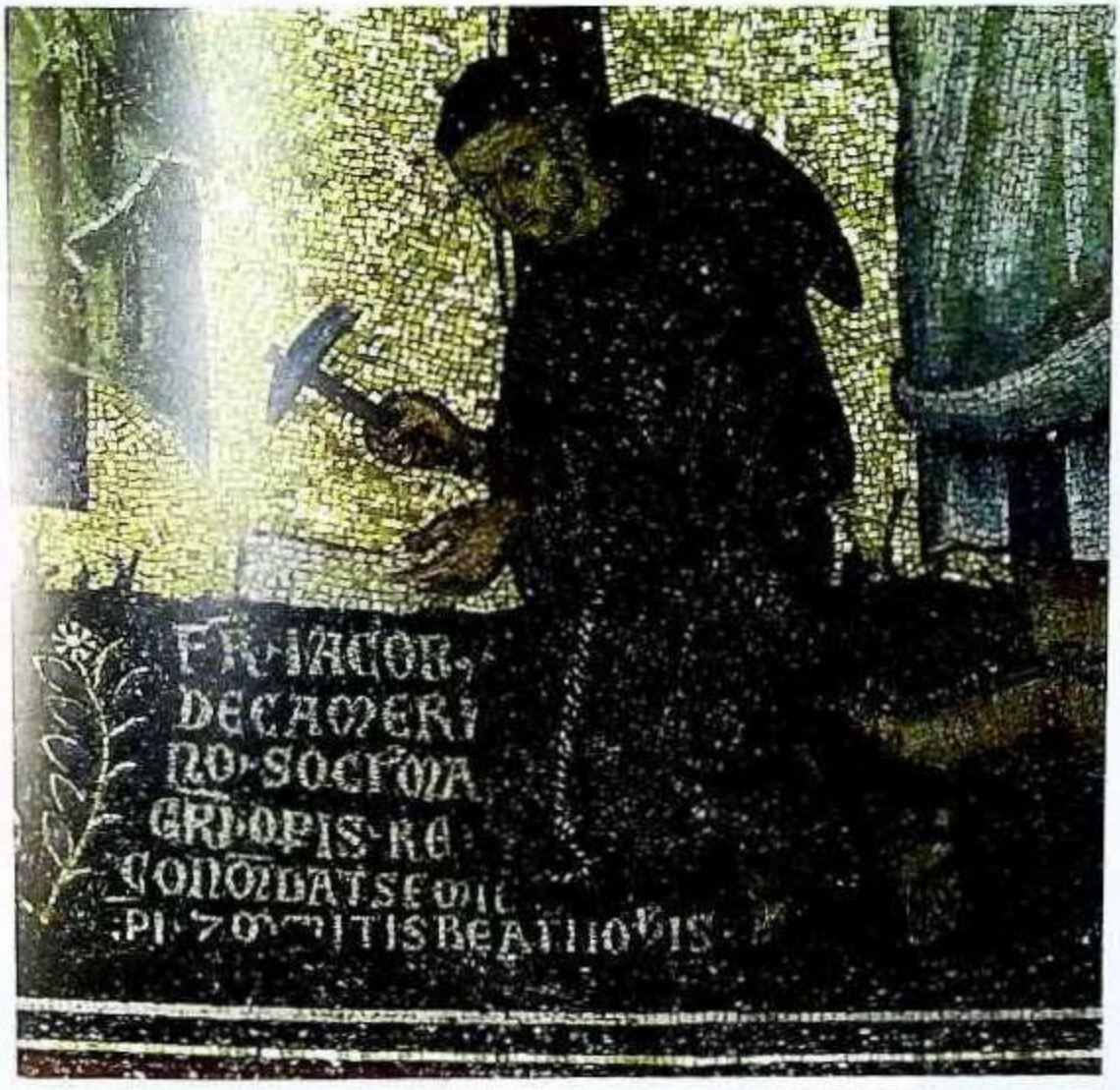
Las superficies destinadas a recibir un mosaico se recubrían previamente con varias capas de enlucido, que, en determinadas condiciones de conservación, aún hoy se pueden distinguir. Sobre una primera capa, compuesta de una mezcla de cal, arena y ladrillo en polvo, se extendía un revestimiento de yeso, arena y paja, de espesor variable. Sobre esta superficie irregular, aún húmeda, se ponía el dibujo que había que realizar, y se iba cubriendo poco a poco con una mezcla de cal y polvo de mármol, sobre la que se aplicaban las teselas. Éstas podían hacerse a partir de delgadas planchas de mármol o piedra de color de algunos milímetros de espesor, que a su vez se partían a intervalos regulares a lo largo de unas líneas bien definidas. Fueron especialmente apreciados los mosaicos realizados con teselas vidriadas, difundidos a partir del periodo helenístico en varias regiones del Mediterráneo. Las teselas de oro y plata se obtienen, en cambio, aplicando al final láminas del metal precioso sobre planchas de vidrio. La superficie del metal se recubría luego con una delgada capa de vidrio en polvo y se cocía en el horno: a altas temperaturas, el polvo de vidrio se deshace formando un revestimiento transparente. Por último, la plancha se corta en teselas.

P. J. Nordhagen, «Mosaici di Sant'Aquilino: originali e rifacimenti», en C. Bertelli (ed.), *Il millennio ambrosiano. Milano, una capitale da Ambrogio ai Carolingi*, Milán, 1987, pp. 162-177.

12. Saint-Denis, catedral (antes iglesia abacial) de Saint-Denis, pavimento de la capilla de San Fermín, Alberic de rodillas, mosaico, *ca.* 1150-1160.

Tras el final del arte antiguo, la técnica del mosaico pavimental conoce un nuevo florecimiento en época románica. A veces se encuentran inscripciones que, recuperando un uso tardoantiguo, recuerdan al donante o al comitente, como sucede, por ejemplo, en el suelo de la cripta de la iglesia abacial de Santa Giustina de Sezzadio (Alessandria; segunda mitad del siglo XI). Menos frecuentes son los casos en los que está representado el comitente: un probable ejemplo de ello es Alberic de Saint-Denis. La inscripción que lo acompaña indica su relación con la obra sólo con el verbo *fecit* («Hoc pius Albericus nobile fecit opus». «El pío Alberic hizo esta noble obra»). *Fecit* es una expresión ambigua, que puede indicar la actividad del artista, pero también, como documentan algunos casos comprobados, la del comitente, sobrentendiéndose *[fieri] fecit* («hizo hacer»). En el caso de Alberic, arrodillado con vestiduras presbiterales, con las manos unidas, la hipótesis de que se trate del artista no convence, más aún si tenemos en cuenta que, en las grandes obras hasta entonces dirigidas en el monasterio por el abad Suger (1122-1151), no hay ni representaciones ni inscripciones de artistas.

X. Barral y Altet, «The Mosaic Pavement of the Saint Firmin Chapel at Saint-Denis. Alberic and Suger», en P. L. Gerson (ed.), *Abbot Suger and Saint-Denis. A Symposium*, Nueva York, 1986, pp. 245-255.



13. Iacopo Torriti y fray Iacopo da Camerino (reconstrucción integral realizada entre 1883 y 1884 a partir del original). Roma, basílica de San Juan de Letrán, cilindro absidal, fray Iacopo da Camerino, mosaico, 1291, detalle.

La ejecución del mosaico supone la colaboración entre distintas personas. Sobre todo en Italia, en los siglos XIII y XIV, se puede reconocer la mano de un pintor, que ejecuta el dibujo preparatorio, y la de un mosaista, que coloca las teselas. Esta diferenciación de competencias resulta explícita en el mosaico absidal de la basílica de San Juan de Letrán, en cuyas inscripciones se recuerda el nombre del maestro responsable del dibujo, Iacopo Torriti, y también el del mosaista. «Frater Iacobus de Camerino socius magistri operis recomendat se misericordiae Christi et meritis beati Iohannis» («Fray Iacopo da Camerino, colaborador del maestro de la obra, se encomienda a la misericordia de Cristo y por los méritos de san Juan»). La inscripción acompaña la representación del artista, arrodillado a los pies de los apóstoles del cilindro absidal: es un franciscano; en la mano tiene un martillo y un cincel, con los que extrae de una losa las teselas para el mosaico. En una postura análoga está representado un segundo artista, también franciscano, con una escuadra y un compás, aunque no hay ninguna inscripción que lo identifique: podría tratarse de Iacopo Torriti.

A. Tomei, *Iacobus Torriti pictor. Una vicenda figurativa del tardo Duecento romano*, Roma, 1990, pp. 77-98.

14. Constantinopla, Transfiguración, icono sobre cobre dorado y mosaico sobre pizarra, comienzos del siglo XIII.

En Bizancio, a partir de la época de los Comnenos (1081-1185), se desarrolló una particular técnica de mosaico, empleada específicamente en la elaboración de iconos: minúsculas teselas de cobre dorado, a veces de oro o plata, de marmol, vidrio y piedras preciosas de varios colores se fijaban con cera a una base de madera. Podemos imaginar que los más pequeños de estos iconos –se conocen unos cincuenta–, fácilmente transportables, estaban destinados a la devoción privada, pero los más grandes también pueden haber decorado iconostasios. En cualquier caso, se trata de obras de arte suntuario, seguramente encargadas por personajes de alto rango, lo que hace suponer que la principal actividad de estos talleres especializados se producía en el círculo de la corte imperial en Constantinopla.

Byzance. L'Art byzantin dans les collections publiques françaises, catálogo de la exposición (3 de noviembre de 1992-1 de febrero de 1993), Paris, 1992, pp. 368-369, n.° 279 (J. Durand).

ORFEBRERIA Y TECNICAS DE ORFEBRE

15. Tréveris, *Codex Aureus de Echternach*, tapa anterior de la encuadernación, lámina de oro repujada, esmalte, filigrana, piedras duras y marfil, 985-991 (quizá 985-987).

En época otoniana, especialmente gracias al taller activo en Tréveris que trabajaba para el arzobispo Egberto (977-993), las técnicas de orfebrería alcanzan en Occidente uno de sus máximos niveles de expresión. El uso de técnicas diferentes, del repujado a la filigrana, de las piedras duras al uso de perlas, se perfeccionó hasta alcanzar una extraordinaria maestría. El empleo de varios materiales en la obra se verá incrementado con la inclusión de placas de marfil, que, como en este caso, tienen restos de pintura. Si además consideramos que se trata de la encuadernación de un manuscrito ricamente miniado, la obra en su conjunto revela el carácter de *summa* de las técnicas artísticas medievales.

F. J. Ronig (ed., con la colaboración de A. Weiner y R. Heyen), *Egbert Erzbischof von Trier*, vol. 1 *Katalog- und Tafelband*, Tréveris, 1993, pp. 40-41, n.º 45 (A. Weiner).

16. Egipto o Roma imperial (jarrón de pórfido) y Saint-Denis (montura), águila de Suger, pórfido rojo, plata dorada, grabada, cincelada y nielada, 1122-1147 (montura).

El reaprovechamiento constituye uno de los fenómenos más interesantes del arte medieval: una obra anterior, antigua o tardoantigua, o parte de la misma, se reutiliza en un nuevo contexto o para obtener un nuevo objeto. Esto no sólo sucede en el ámbito arquitectónico o escultórico, sino también en las artes suntuarias. La famosa águila de Saint-Denis constituye uno de los casos más excepcionales y mejor documentados: entre los años 1122 y 1147, el abad Suger hizo transformar una antigua ánfora de pórfido en un jarrón con forma de águila, mediante una montura en plata dorada. En el margen superior se lee el dístico «Includi gemmis lapis iste meretur et auro marmor erat, sed in his marmore carior est» («Esta piedra merece estar rodeada de oro y gemas; era mármol, pero esta montura la hace más valiosa que el mármol»). Una descripción aún más detallada del objeto aparece en la célebre relación de Suger *De administratione*.

Le Trésor de Saint-Denis, catálogo de la exposición (París, 12 de marzo-17 de junio de 1991), pp. 183-187, n.º 31 (D. Alcouffe-D. Gaborit-Chopin).

17 Nicolás de Verdún, altar de Klosterneuburg, Elías desaparece de la vista de Eliseo en un carro de fuego, esmalte *champlevé*, 1181.

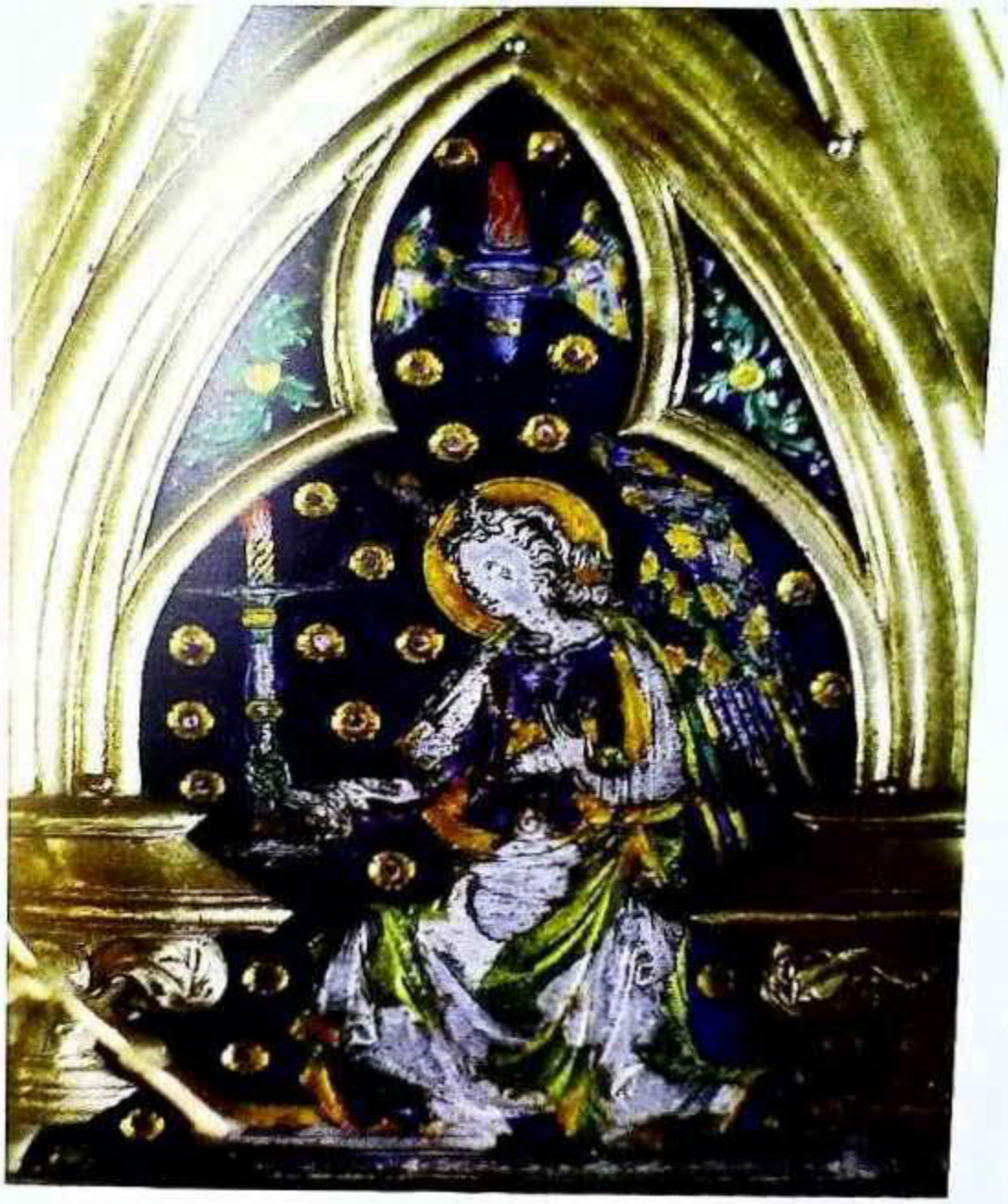
El esmalte es una sustancia vítrea fundida en un soporte metálico (un bastidor que lo contiene o un plano que lo sostiene): todo se fundía luego en el horno, para que se adhiriesen los dos materiales. La técnica *champlevé* fue la más difundida en Occidente durante el siglo XII. El término francés hace referencia a la práctica de grabar un dibujo en la plancha de metal, creando unos «vacíos» destinados a recoger el esmalte. Aunque éste se podía realizar en casi todos los colores, Nicolás de Verdún decidió usar sólo el rojo y varios matices de azul, en contraste con las amplias superficies de oro. El artista dispuso vastas zonas de esmalte como fondo y grabó minuciosamente las líneas dentro de las figuras, que de este modo aparecen cuidadosamente modeladas.

H. Buschhausen, *Der Verduner Altar. Das Emailwerk des Nikolaus von Verdun im Stift Klosterneuburg*, Viena, 1980.

18. Venecia, díptico del rey Andrés III de Hungría, tabla izquierda, perlas, piedras duras, miniaturas bajo cristal, filigrana de oro, camafeo en jaspe verde, *ca.* 1290-1296

Durante el siglo XIII, en Venecia la técnica del esmalte *champlevé* fue sustituida por las miniaturas bajo cristal de roca. Esta técnica, que encuentra un precedente en el uso altomedieval de poner un cristal sobre láminas de oro grabadas o pintadas, se desarrolló y usó en objetos muy diferentes: mitras, cruces de altar, trípticos, encuadernaciones, etc. La intervención de miniaturistas, probablemente no sólo presentes en Venecia sino también en el nordeste de Italia, se une de esta forma a la de los cristaleros, actividad que los venecianos seguramente importaron de Oriente. El díptico del rey Andrés III de Hungría, probablemente un retablo portátil, es un ejemplo excepcional: el interior de las dos tablas está suntuosamente decorado con perlas, piedras duras y miniaturas bajo cristal divididas en compartimentos enmarcados con filigrana de oro, y en el centro dos camafeos de jaspe verde.

H. R. Hahnloser y S. Brugger-Koch, *Corpus der Hartsteinschliffe des 12.-15. Jahrhunderts*, Berlín, 1985, pp. 85-86, n.º 24.



19. Ugolino di Vieri y compañía, relicario del Corporal, anverso, trilóbulo del gablete derecho, ángel, esmalte translúcido, 1338.

A comienzos del siglo XIII, el esmalte *champlevé* deja paso al esmalte translúcido, llamado en Francia esmalte de *basse-taille*. En este caso, la superficie metálica del objeto se trabajaba en bajorrelieve y encima se extendía una capa de esmalte translúcido, que adquiría un color más o menos intenso según el grosor del relieve, transparentando los reflejos del metal. Esta técnica originó una nueva gama de posibilidades expresivas, que podían traducir en orfebrería la sensibilidad pictórica del siglo XIV. Italia tuvo la primacía en esta técnica durante mucho tiempo, tanto por la cantidad como por la calidad de su producción.

E. Cioni, *Scultura e smalto nell'oreficeria senese dei secoli XIII e XIV*, Florencia, 1998, pp. 467-621.

PINTURA

20. Novara, baptisterio de San Juan, escenas del Apocalipsis, la Tercera Trompeta, pintura mural, comienzos del siglo XI, detalle.

En la pintura mural prerrománica y románica se solía emplear una técnica mixta, el «fresco seco», causa de su fragilidad y de la frecuente pérdida de las capas superficiales. Sin embargo, este hecho nos ha permitido reconocer algunos de los procedimientos técnicos empleados. El trabajo empezaba siempre por la parte alta de la pared, y normalmente de izquierda a derecha. El enlucido solía extenderse en bandas horizontales, correspondientes a los pisos de los andamios. Sobre el revoque fresco se trazaban, con la técnica del cordel batido, las principales líneas horizontales para delimitar el terreno, el horizonte y el cielo. Las bandas obtenidas de esta forma se pintaban luego «al fresco», con colores que iban del verde al marrón (tierra), del amarillo al rosa (horizonte), del azul intenso al celeste (cielo). Sobre este fondo, todavía húmedo, se delineaban con el pincel las figuras y los ambientes, recurriendo también a esquemas de base geométrica y al uso del compás. A veces, con intención de que el revoque se secara más despacio para permitir el trabajo «al fresco» durante más tiempo, se podía incluir en la arganasa paja o estopa mojada. Remojando el enlucido en momentos sucesivos, se procedía luego a aplicar los colores y a acabar la pintura, a menudo con colores disueltos en cal o fijados con otros aglutinantes; entonces la pintura se ejecutaba en «seco» y resultaba más frágil. Menos frecuente, aunque conocida, era la técnica únicamente en «seco», caracterizada por la aplicación de la pintura, con el uso de aglutinantes, sobre un revoque completamente seco: es el caso, por ejemplo, de la decoración pictórica de San Jorge (Oberzell) en Reichnau (finales del siglo X) y de la cúpula del baptisterio de Parma (*ca* 1250).

U. Chierici, *Il battistero di Novara*, Novara, 1967.

21. Nonnberg (Salzburgo), iglesia abacial de Santa María, zócalo de la pared oeste, san Florián, pintura mural, *ca.* 1150-1160.

O. Demus, *Romanische Wandmalerei*, Munich, 1968.

22. Giotto, Asís, basílica de San Francisco, iglesia superior, escenas de la vida de san Francisco, san Francisco recibiendo los estigmas, fresco, finales del siglo XIII (¿después de 1296?).

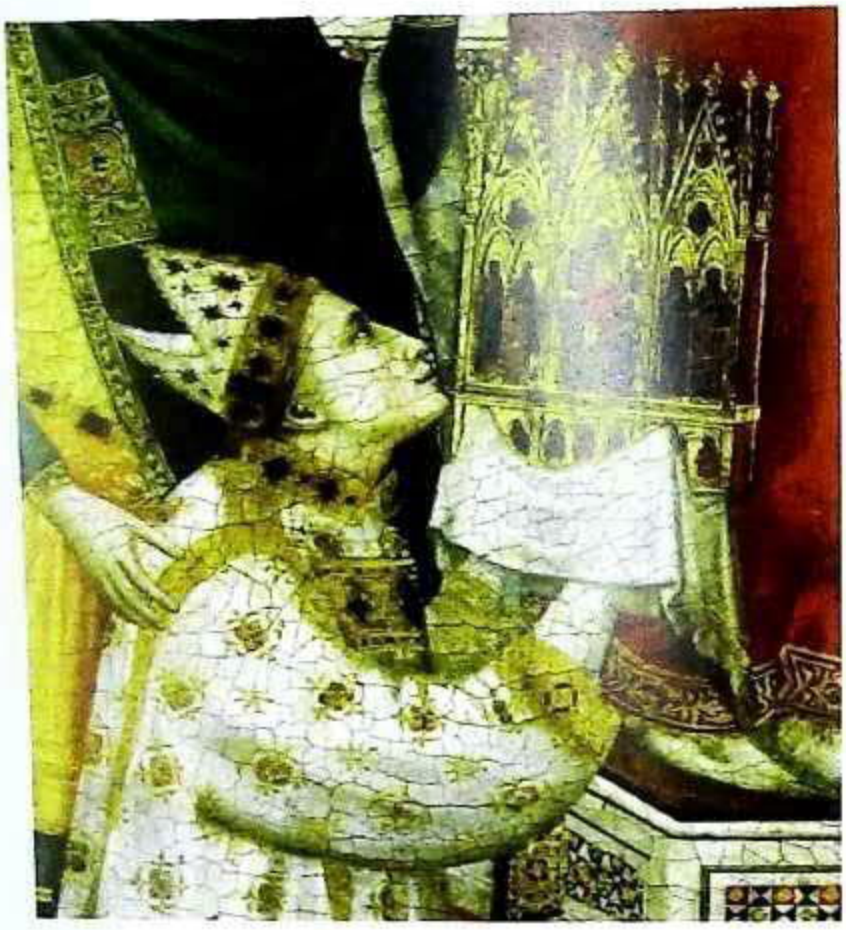
El ciclo de Asís marca un giro en la historia de la pintura mural, con la puesta en práctica de la técnica del fresco (es decir, pintura «al fresco»). Los pigmentos se extienden al final de una serie de capas de enlucido. Sobre la penúltima capa, llamada enfoscado, compuesta de cal muerta y arena de río, el pintor reproducía a tamaño natural el dibujo de la composición. Los contornos de las figuras y de los principales elementos de los ambientes se trazaban con un ocre rosa líquido, y así se obtenía la «sinopia» (nombre tomado de la ciudad de Sínope, de la que venía una tierra rosa). La última capa de revoque, o «enlucido», se extendía sobre la sinopia en una secuencia de «jornadas», es decir, porciones de dibujo correspondientes a las áreas realizables en un día respetando las figuras y los fondos de color homogéneo. Al secarse, la cal contenida en el enlucido reacciona con el dióxido de carbono presente en el aire y se transforma en carbonato de calcio (carbonatación); este compuesto forma una capa compacta que fija los pigmentos, aglutinándolos de forma estable a la superficie del muro y confiriendo a los colores una particular luminosidad. Para acelerar los tiempos de ejecución y dar uniformidad al dibujo y a las composiciones, se usaban a veces modelos repetidos y plantillas de cartón o madera («patrones»), reutilizables también en escenas diferentes. La técnica «al fresco», perfeccionada de esta manera, será característica y mérito de la pintura italiana hasta más allá del Renacimiento.

G. Bonsanti (ed.), *La basilica di san Francesco ad Assisi*, Módena, 2002, pp. 511-546 (A. Monciatti).

23. Ambrogio Lorenzetti, Montesiepi (Siena), oratorio de San Galgano, escenas de la Virgen, Anunciación, sinopia y fresco, *ca.* 1345, detalle.

La extracción de los frescos medievales, tan difundida entre finales de la Segunda Guerra Mundial y los años setenta del pasado siglo, ha causado, por una parte, bastantes problemas de conservación, junto con los que ha intentado resolver, pero, por otra, ha permitido reconstruir el proceso creativo que conducía al aspecto final de la obra. Así han aparecido sinopias cuyo dibujo no corresponde al del fresco acabado, como, por ejemplo, la Crucifixión atribuida a Coppo di Marcovaldo en la iglesia de San Domenico de Pistoia (*ca.* 1250) o, en fecha más tardía, la Virgen con el Niño y santos atribuida a Bicci di Lorenzo en el Tabernáculo de Ponte a Greve, en Florencia (*ca.* 1430). Pero en el caso de los frescos de Ambrogio Lorenzetti en Montesiepi el cambio no se produjo sólo entre la sinopia y el fresco, sino en las fases siguientes: la figura de la Virgen, que, como muestra la sinopia, estaba representada en el suelo, turbada ante la presencia del ángel anunciador, fue –probablemente al cabo de unos años– considerada demasiado innovadora respecto a la tradición iconográfica y, por tanto, se eliminó y se sustituyó por una interpretación más tradicional del mismo tema.

E. Borsook, *Gli affreschi di Montesiepi*, con anotaciones técnicas de L. Tintori, Florencia, 1969.



24. Giotto, Tríptico Stefaneschi, tabla central del anverso, san Pedro entre santos, ángeles, donante (el cardenal Jacopo Gaetano Stefaneschi) y Celestino V, *ca.* 1320, detalle y conjunto.

Conocemos un gran número de comitentes de obras de arte en el siglo XIV, pero el caso del cardenal Jacopo Gaetano Stefaneschi (*ca.* 1270-1343) es particularmente emblemático, ya que se pueden atribuir a su iniciativa numerosas obras realizadas en las técnicas más variadas: frescos, mosaicos, manuscritos, sellos. En el políptico procedente de San Pedro del Vaticano, el cardenal está representado de rodillas en la tabla central, en el acto de ofrecer al príncipe de los apóstoles el propio tríptico. La representación muestra la arquitectura original, con tres gabletes decorados con florones y flanqueados por pináculos.

A. Pinelli (ed.), *La basilica di San Pietro in Vaticano*, Módena, 2000, pp. 919-922 (A. Monciatti).

BORDADOS

25. Palermo, manto de Roger II (manto de la coronación), seda roja bordada en oro, 1133-1134.

La inscripción en caracteres cúficos que recorre el borde exterior del manto revela que se trata del producto, realizado en 1133-1134 (528 de la Hégira) para Roger II, de un taller islámico activo en Palermo, como demuestra también la técnica de elaboración y, sobre todo, los motivos representados. El bordado en oro dibuja, en efecto, dos leones atacando a un camello, simétricos respecto a una palmera estilizada central, conforme a los modelos derivados del arte imperial tardoantiguo. La capital siciliana, entre los siglos XI y XIII, fue uno de los principales centros de difusión de tejidos islámicos en los países europeos; ni siquiera la llegada de los normandos, en la segunda mitad del siglo XI, borró la cultura islámica, profundamente arraigada en Sicilia.

P. E. Schramm y F. Mütherich, *Denkmale der deutschen Könige und Kaiser*, vol. I: *Ein Beitrag zur Herrschergeschichte von Karl dem Großen bis Friedrich II. 768-1250* [1962], segunda edición ampliada, Múnich, ²1981, pp. 182 y 488, n.º 179.

ESCULTURA

26. Benedetto Antelami, Parma, baptisterio de San Juan, interior, nicho oeste, David entre músicos y danzantes, mármol policromado, 1196-1216, detalle.

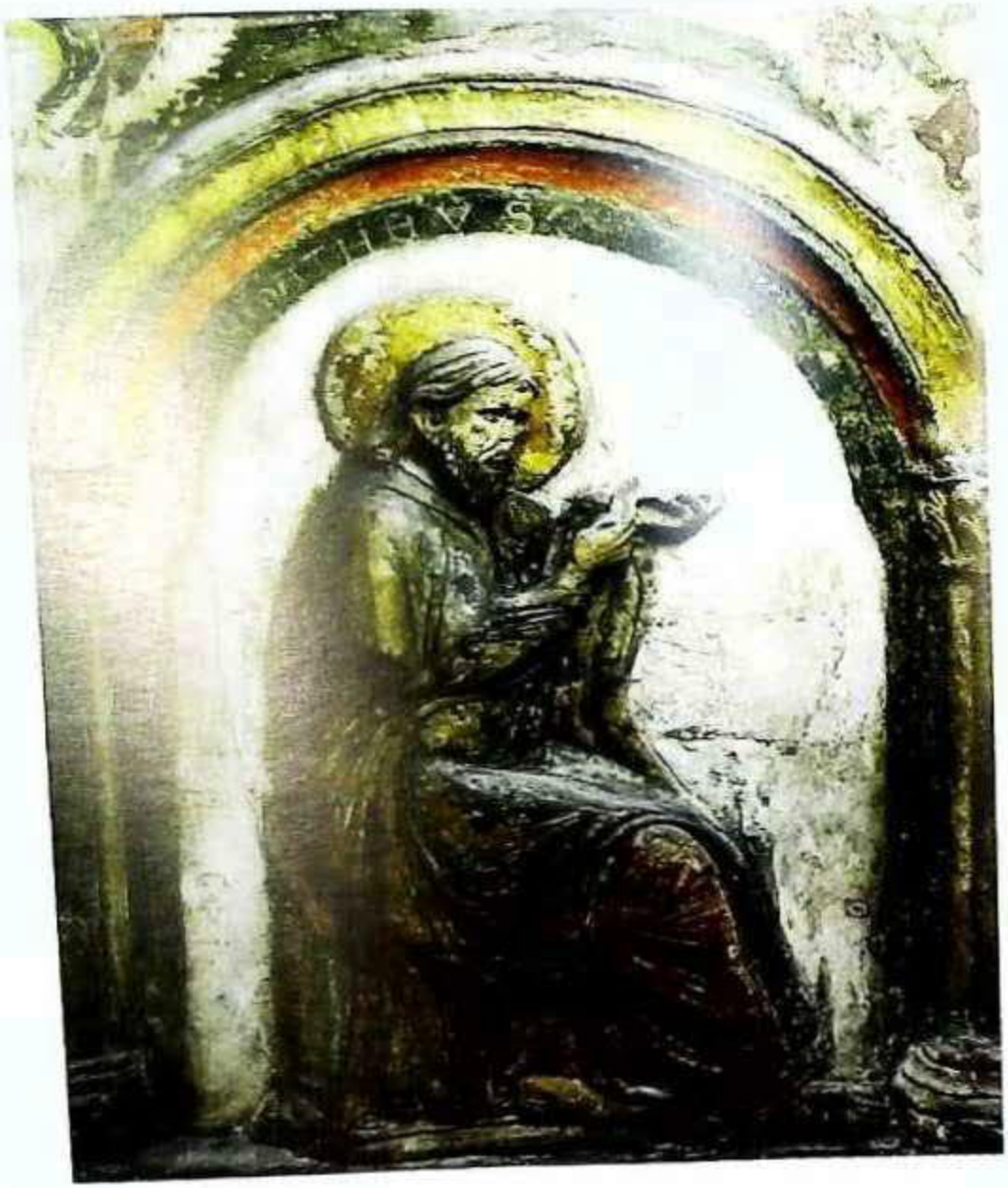
La escultura medieval, sobre todo la escultura arquitectónica monumental, llevaba casi siempre un complemento pictórico, más o menos extendido, cuya pérdida altera hoy la percepción de conjunto de las obras. Una esmerada restauración ha permitido reconstruir, a veces sólo hipotéticamente, el aspecto original de la policromía de grandes conjuntos escultóricos. Algunos detalles de las figuras, apenas sugeridos por el escultor (rasgos, paños, objetos), podían subrayarse con trazos cromáticos y las composiciones podían destacar sobre fondos de diferentes colores. En algunos casos, el complemento pictórico era indispensable para completar la iconografía prevista: por ejemplo, es el caso del cancel de la iglesia de Santa Maria de Vezzolano (Turín, ca. 1240), donde los dos últimos patriarcas de la serie esculpida en el muro delantero fueron pintados en la semicolumna a la derecha del cancel, siguiendo los mismos criterios empleados en la policromía escultórica. En el caso de la decoración escultórica del baptisterio de Parma, se han descubierto dos capas de policromía en la piel de las figuras, la primera de tiempos de Antelami y la segunda algo más tardía, con ocasión de la decoración pictórica de la cúpula, en torno a 1260. La intervención demuestra que la decoración pictórica y la escultórica se entendían como un conjunto coherente y homogéneo.

A. Dieti, «La decorazione plastica del battistero e il suo programma», en C. Frugoni (ed.), *Benedetto Antelami e il battistero di Parma*, Turín, 1995, pp. 71-108.

27. Sur de Alemania, facistol de Alpirsbach, madera de tilo policromada, mitad o tercer cuarto del siglo XII.

Si en la escultura en piedra la policromía podía no ser necesaria, en la escultura en madera medieval casi siempre estaba prevista. Una vez completada la talla, la estatua estaba lista para recibir el color o el dorado. Se extendía una pasta preparatoria para igualar la rugosidad de la madera y hacer que la superficie fuera lisa y absorbente, a veces aplicando gasas y trozos de lino. Estos, que en origen se extendían por toda la escultura, luego se limitaron a cubrir las junturas de los componentes de la estatua. Las esculturas se recubrían luego con una capa de yeso que servía para recibir la pintura. En este caso es interesante observar la concepción pictórica de la policromía: los cambios no motivados de los colores de los paños (por ejemplo, la capa por delante es roja y por detrás verde), los pliegues pintados minuciosamente en profundidad, con toques rojos, según una técnica que recuerda los precedentes de la escultura antigua.

H. Westhoff, H. Harlin, E.-L. Richter y H. Meurer, «Zum Freudenstädter Lesepult», *Jahrbucher der Staatlichen Kunstsammlungen Baden-Württemberg* XVII (1980), pp. 41-84.

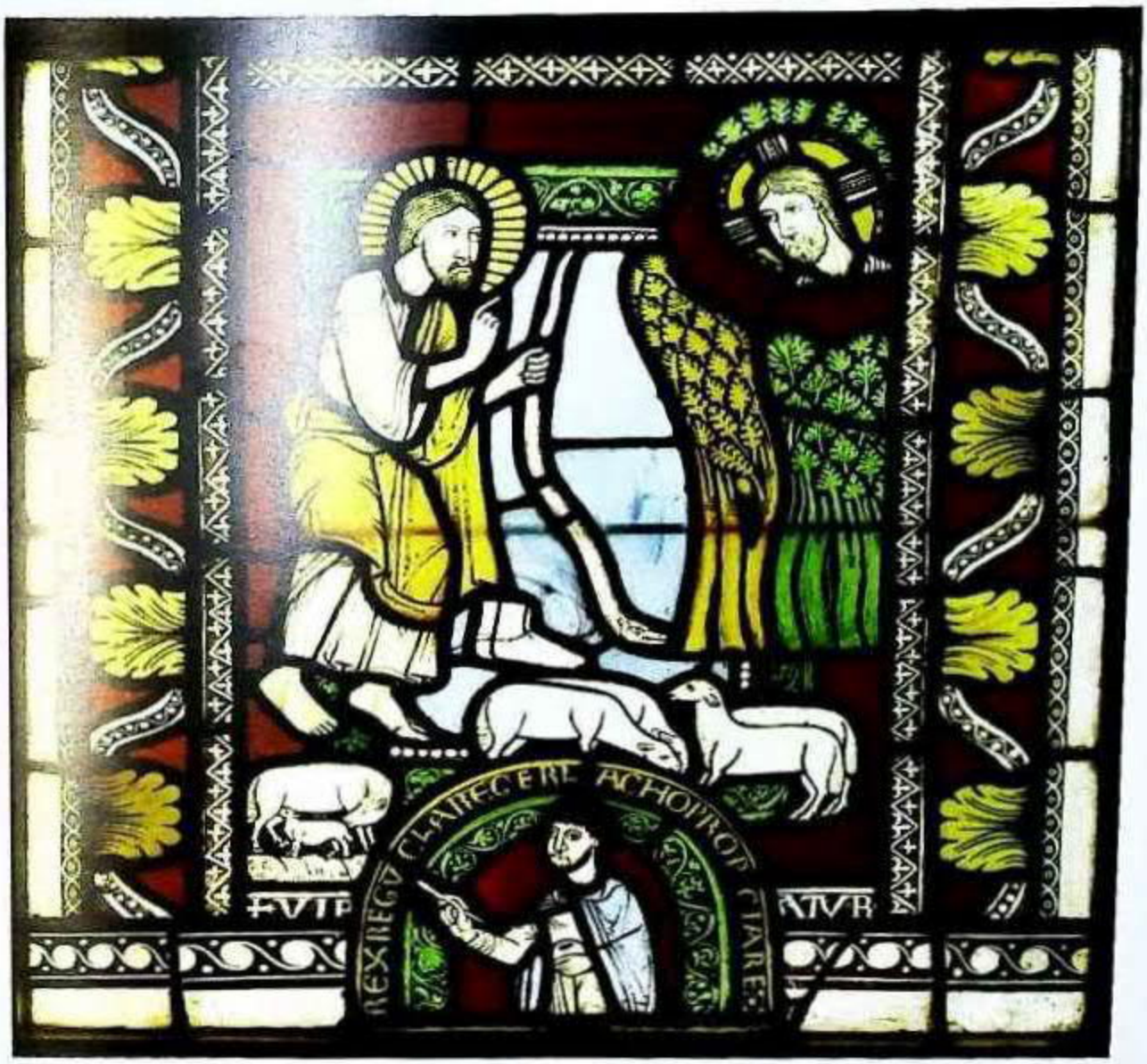


ESTUCOS

28. Halberstadt (Sajonia-Anhalt), Liebfrauenkirche, cancel del presbiterio, san Mateo evangelista, estuco policromado, *ca.* 1200.

La elaboracion de estucos solia hacerse mediante la aplicación de varias capas sucesivas, de espesor decreciente de dentro afuera. Las figuras de gran tamaño y medio bulto, como aquí, generalmente no se elaboraban *in situ*; para que el proceso fuera más racional, se preparaban las distintas partes, trabajadas por separado mediante el vaciado o el modelado, y a continuación se ensamblaban. En estos casos, en las obras se pueden percibir rastros de añadidos o de retoques posteriores, en forma de acabados con lija y raspador. Para los rostros, en epoca románica, se empleaban también máscaras de estuco realizadas en modelos de terracota, que primero se pegaban con pastas adhesivas más fluidas y luego se definian. El complemento pictórico era muy habitual.

S. B. Hohmann, *Die Halberstädter Chorschranken. Ein Hauptwerk der niedersächsischen Kunst um 1200*, Berlin, 2000.

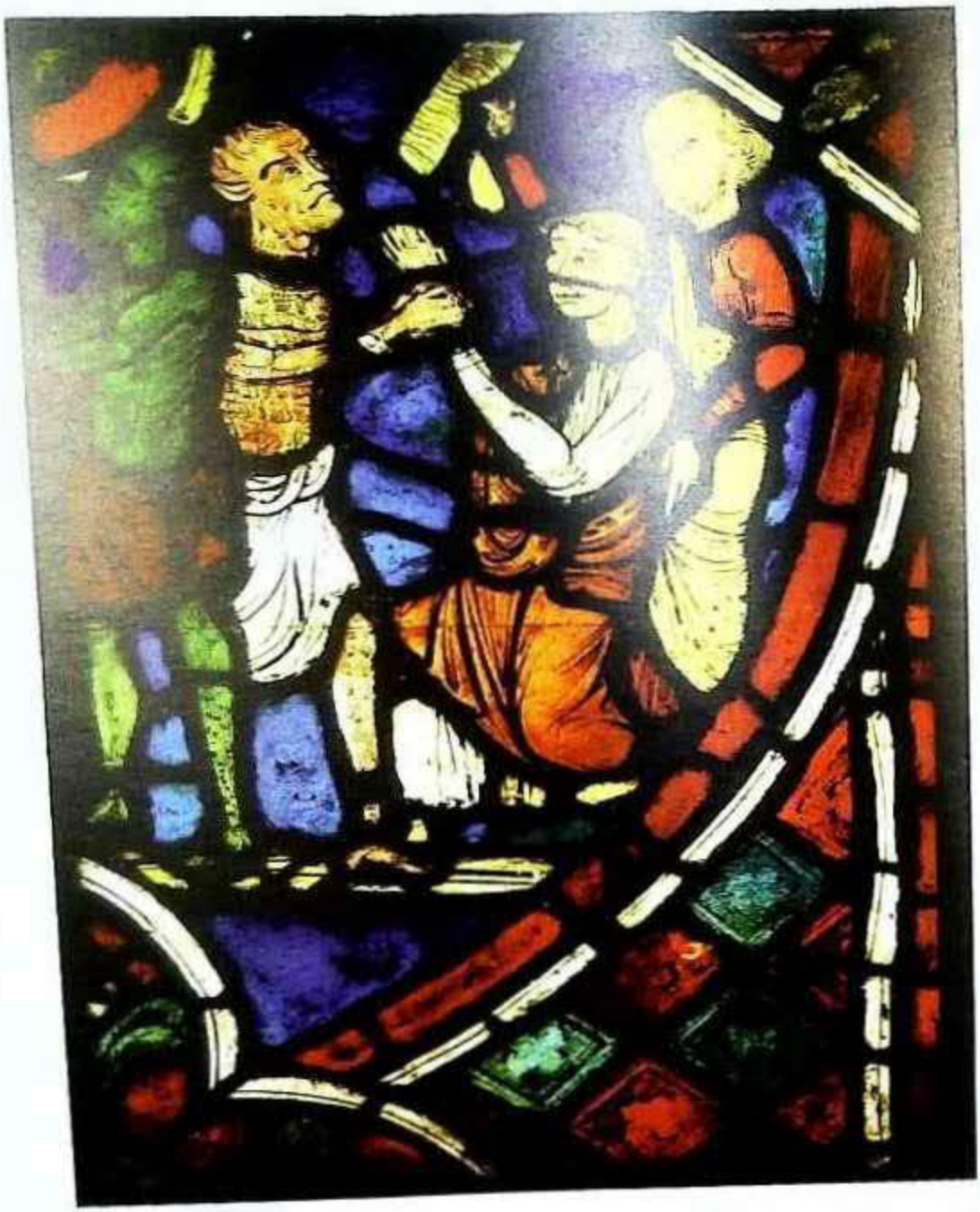


VIDRIERAS

29. Gerlach, vidriera de la iglesia abacial de Santa María y San Nicolás de Arnstein an der Lahn (Renania-Palatinado), Moisés ante la zarza ardiendo y autorretrato del artista, grisalla sobre vidrio, *ca.* 1150.

La de Gerlach es la representacion más antigua conocida de un pintor de vidrieras. La imagen se sitúa en la parte inferior de la vidriera con Moisés ante la zarza ardiendo: el artista tiene en la mano el pincel y el recipiente del color, y en la orla la inscripcion se dirige al Señor para que sea propicio al artista («Rex regum clare Gerlacho propiciare». «O ilustre rey de reyes, sé propicio a Gerlach»). La ubicación de la efigie en la vidriera, en el lugar en que suelen encontrarse las representaciones de los comitentes, ha hecho suponer que Gerlach era tambien el donante.

E. Castelnuovo, *Vetrate medievali*, Turín, 1994, pp. 251-252.



30. París, fragmento de vidriera de la iglesia abacial de San Víctor de Cercy (Varenne-Jarcy), leyenda de Teófilo, pacto de Teófilo con el diablo (?), grisalla sobre vidrio, *ca.* 1220-1230.

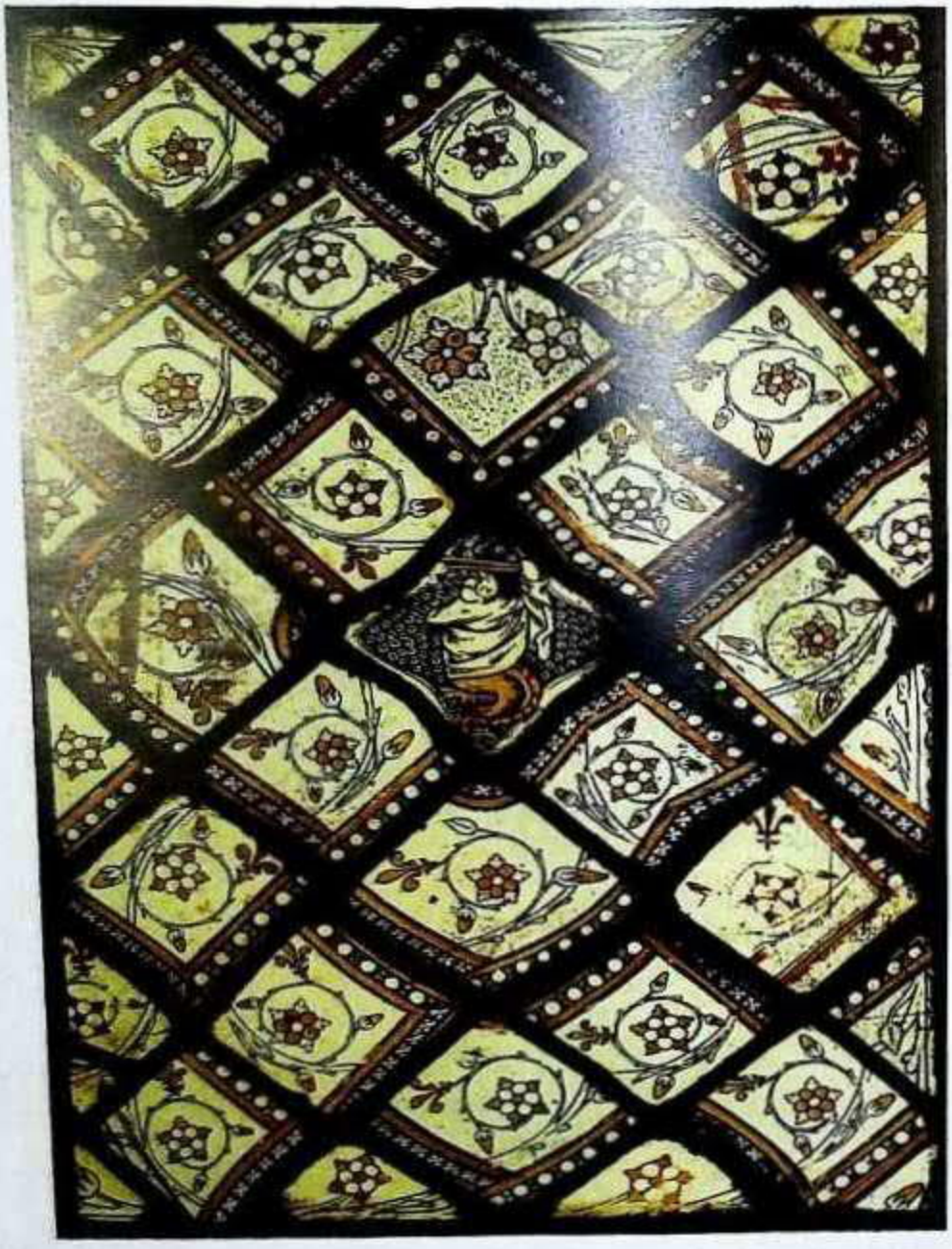
Entre los métodos usados para la coloración del vidrio destinado a la elaboración de las vidrieras, es característica la técnica del *plaqué*, es decir, la superposición de dos o más placas de vidrio de color diferente. Este resultado se conseguía sumergiendo, incluso varias veces, la caña de soplar en diferentes pastas vítreas fundidas. El procedimiento se empleaba regularmente en el caso de los vidrios rojos, ya que los nitratos de cobre utilizados como pigmento proporcionan una coloración tan intensa que resulta completamente opaca cuando la capa alcanza cierto espesor. Si el vidrio se soplaba en cilindros, el resultado final era una placa roja por un lado y blanca por el otro; en cambio, si se trabajaba en ruedas, la fuerza centrífuga hacía que las dos capas se mezclaran, adquiriendo un aspecto jaspeado, característico de muchos vidrios rojos de los siglos XII y XIII.

E. Castelnuovo, *Vetrate*, cit., pp. 47, 120, 130, 286 y 318, n. 49.

51. Duccio di Buoninsegna, Siena, catedral de Santa Maria Assunta, rosetón del muro absidal, san Mateo evangelista, grisalla sobre vidrio, 1288.

Si en Francia y en Alemania era totalmente excepcional que un taller de vidrieros trabajase sobre la base de un dibujo suministrado por un artista externo, en Italia, y especialmente en Toscana, esta práctica en cambio representaba la norma, como demuestra tambien Cennino Cennini *(El libro del arte)*. Muchos de los grandes pintores toscanos, del siglo XIII al XV, de Giotto a Andrea del Castagno, suministraron cartones para vidrieras. El dibujo del artista se llevaba al taller del vidriero, que realizaba la obra. En algunos casos, el pintor tambien podia colaborar en la elaboración de la grisalla. Pero no siempre se encuentran documentos sobre las vidrieras conservadas que atestiguen los diferentes papeles del pintor y del maestro vidriero; en el caso del rosetón del muro absidal de la catedral de Siena son los elementos estilisticos los que hacen suponer que Duccio di Buoninsegna proporciono el dibujo preparatorio y que participo personalmente en la grisalla con que se pintó el vidrio.

E. Carli, *Vetrata duccesca*, Florencia, 1946.



32. París, vidriera procedente de la catedral (antes iglesia abacial) de Saint-Denis (?), grisalla sobre vidrio, *ca.* 1320-1324.

La posibilidad de reunir en una única pieza de vidrio dos colores diferentes se hizo realidad gracias al llamado «amarillo de plata», una mezcla de nitratos metálicos o, más sencillo, una limadura de plata que, extendida sobre una placa de vidrio –generalmente sobre la superficie exterior– y sometida a cocción, adquiere un color amarillo dorado. Esta técnica, conocida en Oriente desde el siglo VI, llegó a Europa en el último cuarto del siglo III y se difundió especialmente en Francia desde comienzos del siglo XIV. De esta forma fue posible, por ejemplo, colorear en un único vidrio cabellos rubios sin tener que recurrir a la unión de dos vidrios distintos mediante emplomado, o también se podían conseguir diferentes matices de verde o de naranja, superponiendo el amarillo de plata a un vidrio azul o rojo.

A. Erlande-Brandenburg, P.-Y. Le Pogam y D. Sandron, *Musée National du Moyen-Âge, Thermes de Cluny Guide des collections*, París, 1993, pp. 23-24 (D. Sandron).

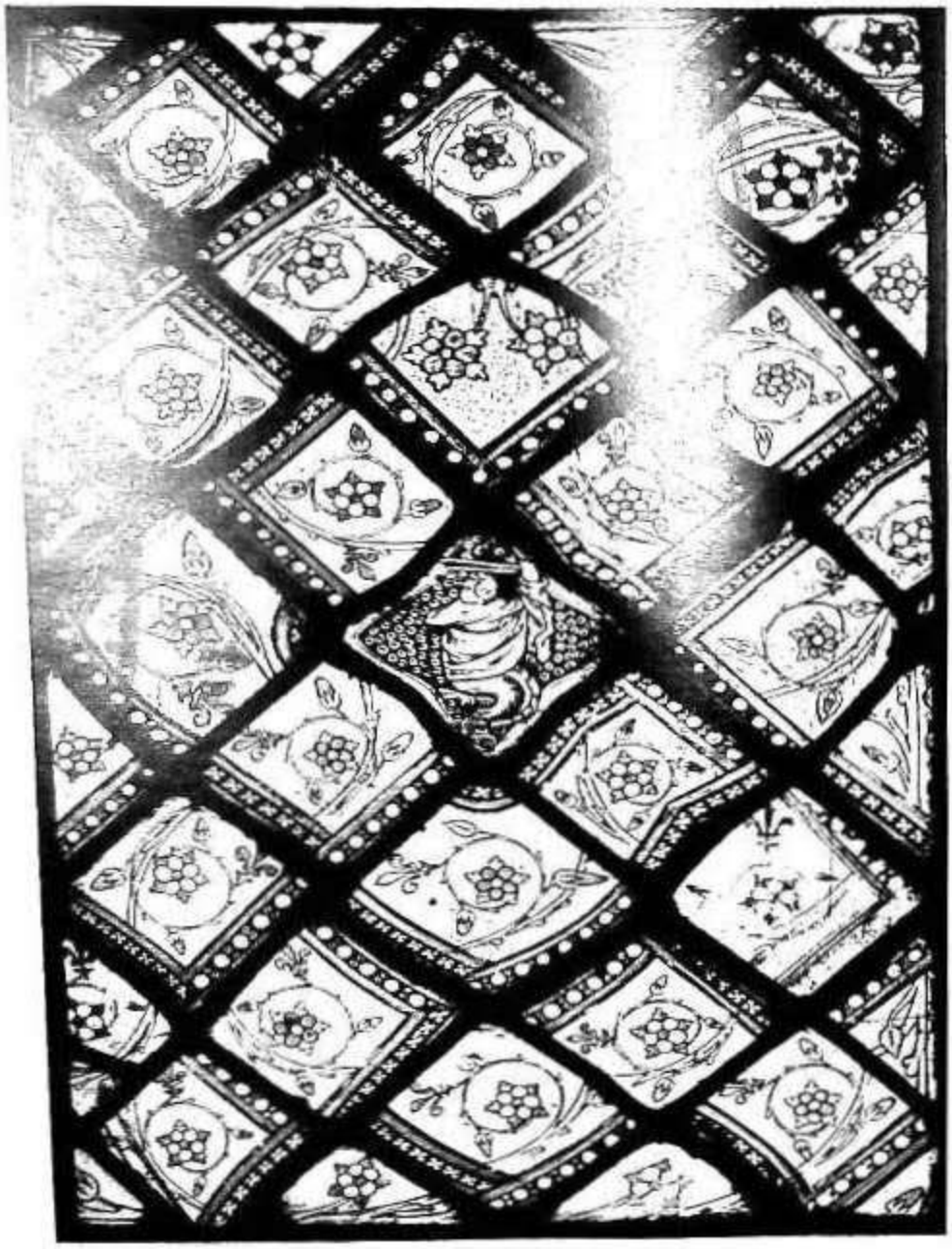
ga respecto a la que había hasta ahora. En otras palabras, la relación entre el Medievo europeo y el Renacimiento, también en el mundo de las armas, pasa por la idea del Imperio proporcionada por Bizancio. En el periodo que va del año 1000 al 1400, se observa una gran actividad de intercambios culturales entre el mundo islámico, bizantino y occidental, que termina por abrir una pluralidad de vías hasta ese momento no experimentadas.

En paralelo a esta pervivencia de modelos antiguos clásicos, la Edad Media, especialmente nórdica, parece haber elaborado, en el ámbito de la organización feudal una experiencia bélica diferente. Los ejércitos mediterráneos operaban en un clima cálido, con frecuencia incluso en embarcaciones, con problemas de pesos que transportar y con una experiencia de técnicas de combate que privilegiaba la movilidad y la capacidad de maniobra de masas a pie. Tenían su origen en el sistema de la legión romana. Por el contrario, las invasiones bárbaras y las migraciones de pueblos en la Europa Central se habían producido con gran empleo de caballos. Esto había establecido el predominio del combatiente montado sobre los de a pie, tanto en la fase de desplazamiento como en la de enfrentamiento. En concreto, el uso de la lanza, ya no como arma arrojadoza sino como herramienta aprisionada bajo la axila derecha y dirigida con firmeza contra el adversario, también cada vez más a menudo montado, había definido un nuevo tipo de combate. Luego el caballero medieval había transformado toda su «panoplia» respecto al caballero tardoantiguo. Se trataba ahora de resistir el impacto mortal de una cabalgadura lanzada al galope, en cuya silla iba un combatiente que descargaría toda la fuerza dinámica del sistema en la exigua superficie de la punta de la lanza.

Como todos los procesos, esto no sucedió en un día, sino de manera relativamente repentina, con el uso de los estribos combinado con el de las espuelas (que ya conocían los romanos) y la difusión de sillas auténticas, es decir, dotadas de arzón delantero y trasero. Esto había terminado por crear una masa simbiótica entre caballo y caballero, que garantizaba una fuerza de penetración temible al arma enastada. De aquí que se ampliaran los escudos caballerescos, en forma de gota o de almendra, como los de la tapicería de la reina Matilde, aptos para esconder todo el flanco izquierdo del combatiente, de las espinillas para arriba. Igualmente se hicieron cada vez más rígidas las protecciones del tronco, reforzando la cota de anillos de acero con placas metálicas cada vez más amplias. Y de aquí, en último análisis, surgió la filosofía que indujo a crear superficies cada vez más escurridizas en las armaduras defensivas, puliéndolas hasta convertir en una tendencia estética lo que en origen había sido una necesidad funcional.

La invención de la armadura: formas en evolución del siglo XIII al XV. Sin duda fue en el último cuarto del siglo XIII cuando se puso en marcha el proceso que debía llevar a la creación de la armadura auténtica o lo que con este término se indica como ese complejo sistema de chapas moldeadas, articuladas entre ellas, que acabó cubriendo cada parte de la anatomía humana, dejando normalmente al descubierto sólo la parte interior de los muslos para permitir al hombre de armas que ciñera bien la silla entre las piernas para convertirse, una vez en simbiosis con el animal, en el arma más temible de guerra que el Renacimiento haya sido capaz de crear.

La historia de las armas ofensivas es de por sí relativamente banal, pero el momen-



32. París, vidriera procedente de la catedral (antes iglesia abacial) de Saint-Denis (?), grisalla sobre vidrio, *ca.* 1320-1324

La posibilidad de reunir en una única pieza de vidrio dos colores diferentes se hizo realidad gracias al llamado «amarillo de plata», una mezcla de nitratos metálicos o, más sencillo, una limadura de plata que, extendida sobre una placa de vidrio –generalmente sobre la superficie exterior– y sometida a cocción, adquiere un color amarillo dorado. Esta técnica, conocida en Oriente desde el siglo VI, llegó a Europa en el último cuarto del siglo III y se difundió especialmente en Francia desde comienzos del siglo XIV. De esta forma fue posible, por ejemplo, colorear en un único vidrio cabellos rubios sin tener que recurrir a la unión de dos vidrios distintos mediante emplomado, o también se podían conseguir diferentes matices de verde o de naranja, superponiendo el amarillo de plata a un vidrio azul o rojo.

A. Erlande-Brandenburg, P.-Y. Le Pogam y D. Sandron, *Musée National du Moyen-Âge, Thermes de Cluny Guide des collections*, París, 1993, pp. 23-24 (D. Sandron).

ga respecto a la que había hasta ahora. En otras palabras, la relación entre el Medievo europeo y el Renacimiento, también en el mundo de las armas, pasa por la idea del Imperio proporcionada por Bizancio. En el periodo que va del año 1000 al 1400, se observa una gran actividad de intercambios culturales entre el mundo islámico, bizantino y occidental, que termina por abrir una pluralidad de vías hasta ese momento no experimentadas.

En paralelo a esta pervivencia de modelos antiguos clásicos, la Edad Media, especialmente nórdica, parece haber elaborado, en el ámbito de la organización feudal una experiencia bélica diferente. Los ejércitos mediterráneos operaban en un clima cálido, con frecuencia incluso en embarcaciones, con problemas de pesos que transportar y con una experiencia de técnicas de combate que privilegiaba la movilidad y la capacidad de maniobra de masas a pie. Tenían su origen en el sistema de la legión romana. Por el contrario, las invasiones bárbaras y las migraciones de pueblos en la Europa Central se habían producido con gran empleo de caballos. Esto había establecido el predominio del combatiente montado sobre los de a pie, tanto en la fase de desplazamiento como en la de enfrentamiento. En concreto, el uso de la lanza, ya no como arma arrojadoza sino como herramienta aprisionada bajo la axila derecha y dirigida con firmeza contra el adversario, también cada vez más a menudo montado, había definido un nuevo tipo de combate. Luego el caballero medieval había transformado toda su «panoplia» respecto al caballero tardoantiguo. Se trataba ahora de resistir el impacto mortal de una cabalgadura lanzada al galope, en cuya silla iba un combatiente que descargaría toda la fuerza dinámica del sistema en la exigua superficie de la punta de la lanza.

Como todos los procesos, esto no sucedió en un día, sino de manera relativamente repentina, con el uso de los estribos combinado con el de las espuelas (que ya conocían los romanos) y la difusión de sillas auténticas, es decir, dotadas de arzón delantero y trasero. Esto había terminado por crear una masa simbiótica entre caballo y caballero, que garantizaba una fuerza de penetración temible al arma enastada. De aquí que se ampliaran los escudos caballerescos, en forma de gota o de almendra, como los de la tapicería de la reina Matilde, aptos para esconder todo el flanco izquierdo del combatiente, de las espinillas para arriba. Igualmente se hicieron cada vez más rígidas las protecciones del tronco, reforzando la cota de anillos de acero con placas metálicas cada vez más amplias. Y de aquí, en último análisis, surgió la filosofía que indujo a crear superficies cada vez más escurridizas en las armaduras defensivas, puliéndolas hasta convertir en una tendencia estética lo que en origen había sido una necesidad funcional.

La invención de la armadura: formas en evolución del siglo XIII al XV. Sin duda fue en el último cuarto del siglo XIII cuando se puso en marcha el proceso que debía llevar a la creación de la armadura auténtica o lo que con este término se indica como ese complejo sistema de chapas modeladas, articuladas entre ellas, que acabó cubriendo cada parte de la anatomía humana, dejando normalmente al descubierto sólo la parte interior de los muslos para permitir al hombre de armas que ciñera bien la silla entre las piernas para convertirse, una vez en simbiosis con el animal, en el arma más temible de guerra que el Renacimiento haya sido capaz de crear.

La historia de las armas ofensivas es de por sí relativamente banal, pero el momen-

to histórico que conoció la aplicación más intensa del ingenio humano a los problemas de la guerra, antes de la llegada de las armas de fuego, fue el lapso de tiempo que va de los comienzos del siglo XIV a los del XV. La rápida evolución de las formas fue consecuencia o causa, nunca lo sabremos, de la puesta en práctica de una revolución también siderúrgica. La disponibilidad de la fuerza hidráulica para la acción de los fuelles, así como para los martillos, puede haber determinado una gran disponibilidad de materia prima en el mercado. Esto daría después la posibilidad de rebajar los precios de las manufacturas metálicas, ampliando por consiguiente la oferta a un creciente número de consumidores.

Al mismo tiempo, el sector tendría una expansión que, con el concurso de más gente válida para la actividad, estimularía una competitividad jamás vista hasta entonces. Con un efecto en cadena, esto podría haber determinado, precisamente por problemas de competencia, una rápida alternancia de formas y aspectos, provocando un desarrollo técnico formal antes impensable. Y, al revés, se podría leer dicho proceso en sentido contrario; es decir, que, al producirse una mayor demanda de manufacturas costosas, como consecuencia de una situación de beligerancia casi endémica, el desarrollo del sector habría podido atraer nuevas fuerzas al ámbito productivo, llevando a explotar tecnologías ya conocidas pero jamás aplicadas en este sector concreto.

En cualquier caso, el fenómeno que se produce con vigor en el siglo XIV tiene como protagonista el descubrimiento de la estructura física del cuerpo humano y de su movilidad específica con fines bélicos. En este dato se encuentra la singularidad de la experiencia del mundo de las armas. Si observamos un equipo bélico como el que hoy sabemos que era de Jacobo IV de Matsch (fig. 5), primer señor de Churburg, compuesto de partes hechas entre 1361 y 1366, menos el casco del bacinete, probablemente más tardío, así como los arneses de protección de la pierna relacionados con aquél, se pueden hacer algunas interesantes observaciones formales. Ante todo la existencia de bordes de latón grabados, con toda seguridad por orfebres que colaboraban con los talleres de los fabricantes de corazas, demuestra una voluntad decorativa unificadora, que se manifiesta en paralelo con el intento de hacer orgánicamente funcional el conjunto. Se trata de una de las primeras manifestaciones de este tipo también en el más amplio contexto de las artes aplicadas, y se puede relacionar con obras arquitectónicas contemporáneas o no muy anteriores, que asimismo tendían a respetar o coordinar orgánicamente momentos constructivos y creativos diferentes dentro de una fá-

Figura 5. Milán, armadura de Jacobo IV de Matsch, acero, latón grabado, cuero, 1361-1366.

brica, como ocurre en la génesis del campanario de la catedral de Florencia. Otro dato interesante es la forma «de reloj de arena» de los guanteletes, que no imitan los guantes civiles de la época sino que siguen, en el abocinamiento del maniquí que defiende el área entre la muñeca y el antebrazo, los límites motores de las extremidades. Esta forma, en auge hacia mediados del siglo, es la reducción a un sólido en rotación del ángulo formado por la muñeca, hacia fuera, en el máximo de su repliegue: es una genial solución que evita que el combatiente, cuando recibe un golpe muy fuerte en el arma que empuña, se disloque la articulación de la mano, ya que el cono de acero del maniquí hace fuerza sobre la pareja de placas de acero que defiende el antebrazo, antes de que la muñeca se viera afectada por el esfuerzo, lo cual era de gran ayuda en el uso de estoques de gran tamaño. Éstos, más largos y más robustos pero también más pesados que sus antepasados, se podían manejar de esta forma con eficacia contra otros individuos acorazados y resultar absolutamente invencibles para quienes no estuvieran provistos de similares equipos de protección. Por supuesto se podría continuar razonando el porqué de algunas formas que en el pasado se vieron, con mucha superficialidad, como análogas a la indumentaria civil pero que, sin embargo, estaban dictadas por motivos racionales y funcionales básicos, más o menos resueltos. Si, en efecto, existe una relación con las formas del vestido, hay que entenderla en sentido inverso, no sólo por motivos de representación social, sino también porque debajo de la armadura defensiva de placas eran obligatorias unas formas precisas de ropa acolchada. La relativa urgencia con la que incluso en contextos no bélicos se podían encontrar con que debían emplear las armas justificó muy pronto, especialmente entre los hombres capacitados, la adopción de jubones, calzas y a menudo gorros que les permitieran ponerse encima las partes de la armadura.

La abstracción de las formas del cuerpo humano en el traje masculino del Renacimiento y aún antes del Gótico debe, por tanto, mucho al ámbito militar, como demuestra la elección de jubones y farsetos con la cintura muy marcada. También este dato, que se puede encontrar con cada vez mayor evidencia en la armadura renacentista, en realidad estuvo dictado por la exigencia de descargar sobre los huesos de la pelvis gran parte del peso del busto acorazado, compuesto por peto y espaldar, ambos prolongados en una falda que casi parece un faldellín de tablas superpuestas entre sí para permitir al hombre de armas que apoyara los glúteos en el arzón trasero de la silla, asegurando los pies en los estribos para poder obtener una mayor resistencia, con el cuerpo levemente inclinado, en el impacto con la lanza. Sin duda fue la mayor disponibilidad de minerales ferrosos, consecuencia de los progresos del arte de la minería, un motivo de la consolidación de la protección de placas en detrimento de las textiles o laminares, pero fue también la mejora de las técnicas siderúrgicas en el sector de los semiacabados la que creó el sustrato en el que pudo desarrollarsela nueva producción armera occidental.

En poco tiempo, si se considera la decisiva resistencia evolutiva entre los siglos III y IX, se pudo pasar del concepto de prenda protectora al de máquina defensiva individual, con un salto mental como ha habido pocos en la historia premoderna.

Hasta qué punto dicha revolución influyó en la vida cotidiana y en el propio concepto de vida de aquel entonces aún no se ha comprendido plenamente, pero se trata

de un fenómeno que hunde sus raíces en una concepción diferente del hombre físico, y que al mismo tiempo determinó una radical transformación filosófica en la visión de la relación entre individuo y mundo circundante.

Abordar el estudio de las armaduras antiguas, sin tener bien presente la dialéctica existente entre concepción estético-formal y tecnología disponible, puede significar una arriesgada tergiversación del fenómeno evolutivo que lleva a la creación de la armadura renacentista, sin duda el objeto simbólicamente más lleno de significado, junto con la arquitectura, del nuevo curso que el humanismo imprimió a la cultura occidental.

Mario Scalini

▷ Callori, F., «Protezione di maglia metallica alcune dievali», en Scramasax (ed.), *Il sabato di San Barnaba la battaglia di Campaldino, 11 giugno 1289-1989*, catálogo de la exposición (Bibbiena, Castel San Niccolò, Stia, Poppi, 1989), Milán, 1989, pp. 93-98; Camerani Marri, G. (ed.), *Statuti delle Arti dei corazzai, dei chiavaioli, ferraioli e calderai e dei fabbri di Firenze (1321-1344)*, Florencia, 1957; *id.* (ed.), *Statuti delle Arti dei correggiai, tavolacciai e scudai e dei vaiai e pellicciai di Firenze*, Florencia, 1960; Démians d'Archimbaud, G., *Les fouilles de Rougiers*, París, 1980; Fossati, F., «Per il commercio delle armature e i Missaglia», *Archivio Storico* Lombardo LIX (1932), pp. 279-297; Francovich, R. (ed.), *Rocca San Silvestro*, Roma, 1991; Frangioni, L., «Una colta di maglia milanese a Firenze sulla fine del Trecento», en *Studi in memoria di Federigo Melis*, Florencia, 1978, vol. II, pp. 477-495; *id.*, «Bacinetti e altre difese della testa nella documentazione di una azienda mercantile, 1366-1410», *Archeologia medievale* XI (1984), pp. 507-522; *id.*, «Martino da Milano "fa i bacinetti in Avignone" (1379)», *Ricerche storiche* XIV, 1 (1984), pp. 69-115; Gaibi, A., «Note sulla lavorazione dei metalli in Val Sesia con cenni particolari sulla fabbricazione di armi», en *Atti e memorie del terzo Congresso piemontese di anticbità ed arte congresso di Varallo Sesia* (septiembre de 1960), Turín, [¿1960?], pp. 1-10; Gamber, O., *Waffe und Rüstung Eurasiens, Frühzeit und Antike*, Braunschweig, 1978; Kolias, T. G., *Byzantinische Waffen ein Beitrag zur byzantinischen Waffenkunde von den Anfängen bis zur lateinischen Eroberung*, Viena, 1988; Menghin, W., *Das Schwert im frühen Mittelalter, Chronologisch-typologische Untersuchungen zu Langschwertern aus germanischen Gräbern des 5. bis 7. Jahrhunderts n. Chr.*, Stuttgart, 1983; Motta, E., «Armaiuoli Milanesi nel periodo Visconteo-Sforzesco», *Archivio Storico Lombardo*, serie V, XLI (1916), pp. 187-232; Novati, F., «Le ferriere milanesi nel secolo XV e la casa Missaglia», *La Perseveranza*, 26 de marzo de 1902; Scalini, M., *Note sulla formazione dell'armatura di piastra in Italia, 1380-1420*, memoria de licenciatura de la Universidad de Florencia, 30 de junio de 1978, parcialmente publicada en *id.*, «Note sulla formazione dell'armatura di piastra in Italia 1380-1420», *Zeitschrift für Historische Waffen und Kostümkunde* 1 (1980), pp. 15-26; *id.*, «Armature e corazzai a Monaco di Baviera», *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* XXXVI (1985), pp. 39-56; *id.*, «Protezione e segno di distinzione. l'equipaggiamento difensivo nel Duecento», en Scramasax (ed.), *Il sabato di San Barnaba*, cit., pp. 80-92; *id.*, «Novità e tradizione nell'armamento bassomedievale toscano», en F. Cardini y M. Tangheroni (eds.), *Guerra e guerrieri nella Toscana medievale*, Florencia, 1990, pp. 157-182; *id.*, «L'armatura fiorentina del Quattrocento e la produzione d'armi in Toscana», *ibid.*, pp. 83-126, en particular n. 1, p. 119; *id.*, «Armi nei documenti Datini», en G. Cherubini (ed.), *Prato, storia di una città, ascesa e declino del centro medievale (dal Mille al 1492)*, Florencia, 1991, pp. 474-477; Thomas, B. y Gamber, O., «L'arte milanese dell'armatura», en AA. VV., *Storia di Milano*, edición Fondazione Treccani degli Alfieri per la «Storia di Milano», vol. II, Milán, 1958, pp. 698-841, reeditado como *id.*, «Die Mailänder Plattnerkunst», en Thomas, B., *Gesammelte Schriften zur historischen Waffenkunde*, Graz, 1977, vol. II, pp. 971-1098; Thordeman, B., *Armour from the Battle of Wisby, 1361*, Uppsala, 1939, vol. I, pp. 392-404; Trapp, O. y Scalini, M., *L'armeria Trapp di Castel Coira*, Udine, 1996.

Arquitectura

→ *véase* en este volumen C. Tosco, «Los arquitectos y los talleres», pp. 47-68; R. Greci, «Las canterías: los gremios», pp. 69-100; A. Prache, «Caracteres de la construcción de iglesias y monasterios», pp. 117-140; A. A. Settia, «Caracteres de la construcción de castillos y palacios», pp. 168-188; C. Piccinini, «Observaciones sobre la escultura arquitectónica monumental: las portadas esculpidas entre el Románico y el Gótico», pp. 189-206.

Bordados

Presentación. La multiplicidad de usos de las manufacturas textiles ha hecho que el empleo de los bordados no haya tenido prácticamente límites. Sin embargo, los bordados medievales que se han conservado han sido casi exclusivamente los destinados al uso litúrgico. En el caso de algunas donaciones hechas por los soberanos a la Iglesia en la Alta Edad Media nos encontramos ante unos bordados destinados originalmente a actos solemnes. Además del valor artístico, era el valor material de los ricos tejidos séricos, bordados con hilos de oro y seda, el que hacía que los tesoros de las iglesias ambicionaran este género de obras. Teniendo en cuenta esta premisa, aquí nos ocuparemos sólo de esos bordados artísticos que tenían la clara ambición de representar «la excelencia de su tiempo». La historia de las imágenes bordadas sigue el mismo curso que la evolución histórico-artística general. La afinidad formal entre los distintos géneros artísticos permite determinar con mayor precisión el origen estilístico de los bordados mediante la comparación con la miniatura y la pintura sobre vidrio, sobre tabla o mural. Una especial fuente de inspiración de los bordados está representada también por los ricos tejidos de seda, cuyo mundo figurativo y cuya decoración, influidos por el arte oriental, influyeron positivamente a su vez en el arte occidental.

Las técnicas del bordado se mantuvieron prácticamente inmutables a lo largo de los siglos. Con la multiplicidad de los tipos de puntos, aplicados con varias combinaciones, se conseguía el efecto deseado en el producto. Hasta el final del siglo XIV los ciclos figurativos llenos de figuras y escenas estuvieron acompañados, para enfatizar su carácter alegórico y didáctico, de inscripciones explicativas puestas a lo largo de los bordes o de cartelas con inscripciones.

La profesión de bordador gozaba de una gran consideración. Los bordadores de oro y seda fueron agrupándose progresivamente en gremios, asociándose a veces también con los de otras actividades artesanales (por ejemplo, el de los maestros vidrieros).

Que también se bordaba en los monasterios está demostrado por los documentos de archivo. Un ejemplo eminente de mitad del siglo XIII lo constituye la casulla de Göss, realizada, según la inscripción que lleva cosida, por las monjas benedictinas, bajo la guía de su abadesa, para su monasterio de Göss (Estiria). En el siglo XIV, el arte del bordado de seda alcanza en Europa, con la técnica de la pintura en seda, un considerable nivel. Los centros propulsores están en Francia, Austria y Bohemia; sus piezas, apreciadas en un amplio ámbito geográfico, también influyen en otros campos artísticos. En la competencia entre géneros, el bordado, en cuanto eficacia, estaba a la altura de la pintura sobre tabla.

En el siglo XV, la extraordinaria casulla de la Orden del Toisón de Oro, con la técnica del *or nué* inventada entonces, parece reunir en sí, con la más alta y sublime perfección, todas las conquistas pictóricas del último Medievo.

La época otoniana y el siglo XI. Entre los bordados medievales más preciados hay que incluir los mantos imperiales de Bamberg, con los que el arte del bordado se convierte, a comienzos del siglo XI, en un modelo imprescindible para la siguiente historia de los tejidos. Las vestiduras, destinadas a uso litúrgico, fueron donadas por Enrique II (1002-1024) y la consorte Cunegunda a la catedral de Bamberg, donde aún hoy se conservan. Fueron realizadas en el segundo y tercer decenio del siglo XI en

el sur de Alemania, probablemente en Ratisbona. Después de la canonización de la pareja imperial (Enrique fue canonizado en 1146 y Cunegunda en el 1100), estas suntuosas vestiduras bordadas en oro asumieron prácticamente el valor de unas reliquias. Durante siglos fueron veneradas y mostradas en público con ocasión de las grandes celebraciones litúrgicas y la exposición de reliquias hasta finales de la Edad Media. A esta relación devocional con estas «reliquias» de la pareja imperial se debe en última instancia la extraordinaria conservación de estos tesoros del arte del bordado, a la que contribuyeron también algunas restauraciones históricas. Entre finales del siglo XV y comienzos del XVI se quitaron los bordados en oro y se aplicaron en otro soporte, de damasco de seda. El manto llamado «de las estrellas» de Enrique II (Bamberg, Domschatz) presenta los signos zodiacales con relación a Cristo y la Virgen, con imágenes de astros dispuestos en formas circulares y estrelladas y distribuidos de manera radiada en el semicírculo del manto: en el centro, a la altura de los hombros, está representado el Señor de los cielos, Cristo en una mandorla, rodeado por los símbolos de los cuatro evangelistas, por el Sol y la Luna, por alfa y omega y por querubines y serafines. En torno a la *Maiestas Domini* están colocados los signos zodiacales (fig. 6), a los que se añaden motivos cristianos, medallones con los símbolos de los evangelistas y con figuras aureoladas de medio busto de incierta identificación. También están bordadas en oro (con la llamada «técnica de aplicación») las inscripciones latinas con caracteres en mayúscula con las dedicatorias encomiásticas a Enrique II, «orgullo de Europa», explicaciones de las imágenes de los astros y también el nombre del comitente que mandó hacer el manto para regalárselo al emperador: Ismael, duque de Apulia, quien, tras la derrota sufrida contra los bizantinos en Cannas en el 1018, se refugió bajo la protección del emperador en Bamberg, donde murió.

Figura 6. Sur de Alemania (¿Ratisbona?), manto de Enrique II, signo zodiacal de Geminis, bordado de oro sobre seda, *ca.* 1010-1020.

El manto de Cunegunda (Bamberg, Domschatz) está completamente cubierto de bordados. Aquí los medallones historiados están entrelazados con bordes envolventes, y los espacios entre un medallón y otro están llenos de motivos de zarcillos cruciformes. Una serie de inscripciones proporciona la explicación sobre los elementos figurativos bordados en oro: en el espacio central posterior está representado Cristo joven saliendo de la puerta del Cielo, rodeado por imágenes relativas a su encarnación y al anuncio de ésta por boca de los profetas. Las escenas de los medallones que aparecen en las dos orillas anteriores se refieren en cambio a las obras y el martirio de san Pedro y san Pablo, a los que está de-

dicado el presbiterio occidental de la catedral de Bamberg.

Desde el punto de vista técnico y estilístico, el manto de San Esteban, fechado en el 1031 y conservado en Budapest, también pertenece al ámbito artístico de estos dos mantos de Bamberg. En este caso la estructura figurativa confiere a la representación iconográfica una importancia mayor, respecto a los medallones diseminados de manera puramente ornamental por toda la superficie de los mantos de Bamberg. Las figuras de gran tamaño y bordadas en oro aquí están representadas en pie, sin elementos que las delimiten, o sentadas, bajo arquerías, dispuestas en serie en registros concéntricas. El manto de San Esteban era, en origen, una casulla y fue donado por el rey Esteban, el santo de Hungría, y por la consorte Gisela, hermana de Enrique II, a la Marienkirche de Stuhlweissenburg. A finales del siglo XII, empezó a utilizarse en la coronación de los soberanos de Hungría. Los brazos de una cruz, inscripciones y bandas doradas articulan la superficie en torno a la figura de Cristo, representado encima de la cruz como *Triumphator* y debajo entronizado en majestad. Lo rodean coros de ángeles, profetas, apóstoles y, en el registro inferior, santos y mártires, además de la augusta pareja de donantes.

Entre el 1066 y el 1077 se realizó el famoso bordado conocido como tapiz de Bayeux. Con esta pieza entramos en un contexto artístico completamente distinto. Obra monumental, de unos setenta metros de largo y medio metro aproximado de ancho, el tapiz de Bayeux muestra, en una nutrida serie de escenas, la conquista de Inglaterra en 1066 a manos de Guillermo, duque de Normandía. Esta representación del hecho, de gran valor para la historia, tanto del arte como de la cultura, constituye un documento único y extraordinario de la conciencia histórica medieval. La afinidad estilística con la miniatura inglesa (Canterbury) hace pensar que la obra fue realizada en Inglaterra. Su comitente fue probablemente el obispo Odón de Bayeux, hermanastro de Guillermo el Conquistador, a quien se debe la construcción de la catedral de Bayeux, consagrada en 1077. El monumental tapiz, seguramente colocado al principio en una sala de su castillo, se bordó con lanas policromas sobre una superficie de lino, que queda a la vista entre una figura y otra. La particular técnica del relleno homogéneo de las superficies, que confiere a las figuras una extraordinaria riqueza, es típica de los bordados nórdicos.

Una obra de un género completamente diferente, una representación cosmológica, fue realizada en España en la segunda mitad del siglo XI: se trata de un bordado monumental, de un considerable tamaño de cinco metros por cinco (las medidas originales de esta obra maestra, de la que sólo han llegado hasta nosotros las tres cuartas partes), conservado en la catedral de Gerona, el llamado tapiz de la Creación. Su iconografía, que representa el tema del Señor del universo, de la historia de la creación y de la eternidad cristiana en la que desemboca todo tiempo terrenal, revela una gran erudición. Cristo entronizado está en el centro de un círculo, cuyos rayos contienen en la parte superior la paloma del Espíritu Santo y, alrededor, imágenes de la creación. En las enjutas formadas entre este segundo marco y la cenefa, cuadrada, están representados los cuatros vientos. En el centro de la cenefa domina la figura del año, acompañada por las estaciones y por Sansón y Hércules, símbolos de la fuerza. A los lados están representados los meses, el Sol y la Luna, y debajo aparecían originalmente los días de la se-

mana. En el fragmento inferior (parcialmente dañado) está representada la leyenda de la Vera Cruz, que se cierra con la escena del hallazgo de la cruz por parte de santa Elena. En las esquinas de la cenefa aparecen los cuatros ríos del paraíso, que vierten sus aguas en el cuadro central, en la creación dominada por el Señor del universo. El bordado, realizado con lanas multicolores e hilos de lino blanco, hecho con punto de cadeneta y de cordoncillo, cubre toda la superficie de lana.

El siglo XII. Los bordados de mayor valor del siglo XII conservados hasta ahora son manufacturas provenientes del sur de Italia, de Sicilia y del sur de España. Con estos bordados asistimos a la difusión de una nueva influencia que desde los ambientes artísticos islámicos del Mediterráneo penetra ahora en el arte textil, influyendo en toda la producción artística occidental.

Un valor de reliquia parecido al atribuido a los mantos imperiales de Bamberg tuvieron también los ropajes para la coronación de soberanos y emperadores del Sacro Imperio Romano, hoy conservados en Viena.

El manto de la coronación del Sacro Imperio (Viena, Weltliche Schatzkammer) fue realizado en Palermo (lám. 25). Junto a otros tesoros del arte textil incluidos posteriormente entre las vestiduras que durante siglos llevaron los emperadores alemanes con ocasión de las coronaciones, éste llegó a los Hohenstaufen en 1194, año en el que el emperador Enrique IV, al unirse en matrimonio con la hija de Roger II de Sicilia, heredó el reino normando del sur de Italia. El manto, de forma semicircular, realizado en seda entretejida (jamete) de color carmesí, está dividido en dos espacios figurativos por la representación simétrica de dos soberbias figuras de leones abatiendo, cada uno de ellos, un camello. El eje de simetría está formado por una palmera estilizada. La inscripción que recorre el borde, en caracteres cúficos, atestigua que el manto fue realizado entre 1133 y 1134 en los talleres reales de Palermo para el soberano normando Roger II. En este caso no tenemos un programa iconográfico con varias escenas que celebre el poder del soberano: con la evocación del antiguo símbolo del poder real constituido por el león victorioso, el lenguaje formal adquiere aquí una especial riqueza semántica. Los cuerpos de los animales, bordados en oro, están enriquecidos con una decoración interior de frisos de palmas y rosetas, realizada en seda policroma. En virtud del tratamiento de las superficies, el combate entre los animales resulta estilizado, un detalle que acentúa aún más el poder simbólico de la imagen. La nueva iconografía, relacionada con el repertorio figurativo islámico, alcanza su plena eficacia en el rico acabado: el efecto del bordado en oro está subrayado por la valiosa guarnición formada por una doble fila de perlas que perfilan el interior de los bordes, por placas de oro con esmaltes alveolados y por numerosas piedras preciosas.

Influido por las telas entretejidas, el bordado de la llamada casulla de santo Tomás Becket (Fermo, catedral) fue realizado en 1116 en Almería, en España, como revela la inscripción en caracteres cúficos puesta en el centro de la vestidura sacerdotal, de forma semicircular. Los círculos que cubren tupidamente toda la superficie encierran figuras de soberanos sentados en tronos e imágenes de caballeros, esfinges y grifos; los pequeños medallones colocados en las intersecciones de los círculos y las estrellas que ocupan los espacios entre un círculo y otro contienen animales diferentes. Según la tradición, esta casulla fue lle-

vada por santo Tomás de Canterbury. También es del sur de Italia el llamado manto de Carlomagno (Metz, tesoro de la catedral), fechado hacia 1200. Se trata de un manto real transformado después en capa pluvial. Cuatro majestuosas águilas aureoladas con las alas desplegadas ocupan el semicírculo del manto. ¿Simbolizan tal vez los cuatro imperios y, por tanto, la aspiración imperial de dominar toda la tierra? Las dos águilas más externas, de mayor tamaño y que quedan afrontadas por delante cuando se cierra el manto, triunfan sobre la serpiente de la muerte, que yace a sus pies. Las delimita por delante un árbol de la vida, que completa la simbología del poder manifestada en este manto. Las águilas están bordadas con hilos de oro y seda en un jamete de seda carmesí. En el rigor y en la estilización se reconoce el eco de los famosos tejidos bizantinos decorados con el motivo de las águilas, de *ca.* 1000. Del hecho de que este indumento haya sido llamado tradicionalmente «manto imperial» y que además esté vinculado al nombre, tan venerado en el Medievo, de Carlomagno, que lo recibió como regalo de Hārun al-Rashid, se comprende la consideración histórica de la que esta y otras obras parecidas eran objeto. Cómo llegó el manto a Metz es algo que no sabemos.

Manufactura italiana (¿siciliana?) de pleno siglo XII se cree también que es el magnífico manto de caballero de Enrique II (Bamberg, tesoro de la catedral). Esta obra también fue en origen un manto real, probablemente donado al tesoro catedralicio por el propio soberano al que estaba destinado. Grandes medallones enmarcados por roleos vegetales encierran la imagen de un soberano coronado a caballo, que, empuñando con la mano izquierda un cetro en forma de lirio, triunfa sobre un enemigo rendido. El halcón que lleva en la derecha es una clara referencia al arte venatorio. Aquí confluyen motivos bizantinos (el soberano) y occidentales (el cazador), rasgo característico de los talleres textiles del sur de Italia.

De comienzos del siglo XIII sería el paramento de altar conservado en Asís (Tesoro de la basílica de San Francisco; fig. 7), realizado probablemente en Sicilia. El esquema ornamental revela unas elevadas pretensiones formales: una serie de marcos lobulados encierran alternándose parejas de grifos y de aves afrontados, y las enjutas están ocupadas por leopardos.

El opus anglicanum *y el siglo XIII.* A partir del siglo XIII aparece con cada vez mayor frecuencia en los inventarios de los tesoros eclesiásticos, el *opus anglicanum,* un bordado de origen inglés, muy apreciado en toda Europa. En el rico inventario de San Pedro de Roma, redactado en 1295, se menciona, entre otras muchas obras locales, una «capa pluvial en *opus anglicanum* con toda la superficie bordada en oro, y muchas imágenes de santos y figuras de aves y animales» («pluviale anglicanum cum campo toto de auro filato cum multis imaginibus sancto-

Figura 7. Sicilia (?), paramento de altar, pareja de rapaces afrontadas, bordado de oro y seda sobre seda amarilla, comienzos del siglo XIII, detalle.

rum et figuris avium et bestiarum»). Hay donaciones documentadas de capas pluviales en *opus anglicanum* a sus ciudades natales por parte de los pontífices Nicolás IV, Pío II y Clemente V. Los comienzos del *opus anglicanum*, término con el que se designa también la particular técnica de este refinado bordado de seda e hilo de oro, se remontan al siglo XII. Dos famosas manufacturas documentan la elevada calidad técnica de este bordado desde sus albores, en torno a 1200. Ambas se encuentran en Alemania: una es el llamado manto imperial de Otón IV (Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum), sobre cuya superficie, cortada en semicírculo, están distribuidos leones, águilas, estrellas y lunas, mientras que Cristo, la Virgen y ángeles turiferarios incensarios ocupan los márgenes anteriores. La otra es la mitra del monasterio de Seligenthal, conservada en Baviera (Múnich, Bayerisches Nationalmuseum), que muestra en el frente y en la parte posterior la lapidación de san Esteban y el asesinato de santo Tomás Becket (fig. 8). Había sido el propio Tomás Becket, arzobispo de Canterbury, el que había comparado, cuando se agudizó su enfrentamiento con Enrique II, su destino con el del primer mártir cristiano, Esteban. Canonizado tan sólo tres años después de su muerte, tras su martirio Tomás Becket fue elegido paladín de la libertad de la Iglesia y como tal fue presentado a la devoción popular. En este contexto de propaganda eclesiástica hay que incluir también la producción inglesa de mitras representando el asesinato del santo. Otras cuatro mitras han llegado hasta nosotros: se encuentran en Sens, Namur, Tarragona y Anagni. Larga sería la lista de las ricas vestiduras sagradas de origen inglés, bordadas en seda policroma, que desde finales del siglo XIII y durante todo el siglo XIV abastecieron el mercado europeo. Recordaremos aquí solamente la llamada casulla Clare y la capa pluvial de Syon (Londres, Victoria and Albert Museum) y la extraordinaria casulla del monasterio benedictino de Melk (Viena, Österreichisches Museum für angewandte Kunst). Respecto a éstas, la casulla Chichester-Constable (Nueva York, Metropolitan Museum) resulta más moderna en su composición iconográfica. Las figuras y escenas de santos no están encerradas dentro de círculos, estrellas o cuadrilóbulos. Monumentales por tamaño y estatuarias en su libertad de cualquier tipo de constricción, las figuras aparecen enmarcadas por arcos que articulan la vestidura sacerdotal en dos o tres grandiosos registros figurativos.

Figura 8. Inglaterra, mitra, muerte de Tomás Becket (1270), bordado en oro y seda sobre seda blanca, finales del siglo XII.

Una variedad enorme de temas iconográficos caracteriza a las vestiduras bordadas del siglo XIV. La fuerza de las imágenes y de las escenas de los bordados está potenciada por la focalización intencionada en el elemento figurativo. La decoración, sumamente contenida, está siempre subordinada desde el punto de vista formal a la figura. Por otro lado, el diseño arqui-

tectónico de los marcos en forma de arcos y doseles aumenta la plasticidad y, con ella, el resalte de las figuras sobre el fondo. La policromía de los hilos empleados ahora en los bordados está dirigida a alcanzar un nuevo significado cromático, que afecta a toda la composición. Según avanza el siglo, las escuelas locales se van diferenciando progresivamente, incluso en lo que se refiere a sus características de cualidad artística. Los bordados, en cuya composición se reconoce el mismo estilo innovador que se va manifestando también en las obras de los demás géneros artísticos, delatan una proveniencia de talleres altamente cualificados. El proyecto de un pintor consolidado a menudo tuvo que ser determinante para la iconografía y la composición figurativa. El uso de bordados en el mundo eclesiástico, así como profano, ahora se va diversificando considerablemente y esta variedad estará determinada por la elección de los temas y los motivos iconográficos. El tejido bordado para el altar, el *antependium,* conocerá en este siglo su máximo florecimiento.

En Alemania se encuentran en el siglo XIV numerosos centros de producción de bordados, que satisfacen la demanda de iglesias y monasterios. Por su calidad artística se distinguen en este periodo las manufacturas de la región del alto Rin. El nuevo lenguaje figurativo de los ornamentos litúrgicos está inaugurado por una casulla (Viena, Österreichisches Museum für angewandte Kunst) y su correspondiente capa pluvial (Sankt Paul im Lavanttal, en Carintia), todavía del siglo XIII y provenientes del monasterio más rico e importante del sur de la Selva Negra, la ex abadía principesca benedictina de Sankt Blasien, centro de arte y cultura del alto Rin. Animadas escenas sacadas de las vidas y leyendas de los santos venerados en Sankt Blasien, puestas dentro de espacios circulares, cubren toda la superficie de las vestiduras. La fuerza incluso emotiva de las imágenes indica las elevadas pretensiones a las que aspiraba, considerando su actividad como mediador artístico y teológico, el influyente monasterio. Al mismo ámbito artístico pertenece el *antependium* con el *arbore vitae* de la catedral de Anagni (Museo de la catedral), un regalo del papa Bonifacio VIII (1294-1303) a la iglesia de su ciudad natal. En el inventario del siglo XIV aparece descrito como «paramento de altar de oro con el árbol de la vida con paño en *opus theotonicum*» («dossale ad aurum cum arbore vitae cum mantili de opere Theotonico»). El tejido de lino está completamente bordado con hilos de oro y seda multicolor. El centro está formado por Cristo crucificado en el árbol de la vida; a los lados aparecen círculos con figuras veterotestamentarias, el príncipe de los apóstoles Pedro y –repetida varias veces– la figura de la Virgen, representada como la esposa del Cantar de los Cantares y como la Mujer vestida de sol del Apocalipsis. La obra constituye un documento figurativo peculiar y de sumo interés de la mística alemana de la época.

El Gótico cortés. El mundo caballeresco hace su primera aparición en el *antependium* de Bamberg (Múnich, Bayerisches Nationalmuseum). El bordado, fechado en torno a 1300, estaba destinado al altar mayor de la catedral de Bamberg. La obra está caracterizada por una expresiva vivacidad: los cuatro personajes principales, colocados dentro de unos marcos circulares casi ojivales, ocupan toda la superficie de la pieza: desde la izquierda, los tres Reyes Magos avanzan a caballo en dirección a la Virgen, sentada en un trono a la derecha; llevan la corona en la cabeza, ropajes de

caballeros y en la mano sus regalos (fig. 9). Las enjutas están ocupadas en la parte superior por bustos de ángeles y santos (Santiago, Pedro y Pablo) y en la inferior por tres profetas y por la pareja de donantes. La representación está enmarcada por los escudos de armas del obispado de Bamberg. Desde el punto de vista compositivo aquí se anuncia la concepción figurativa tardomedieval de la experiencia concreta de los hechos concernientes a la historia de la salvación

Al ámbito artístico vienés pertenece en cambio el *antependium* que el duque Alberto II de Austria donó al monasterio de Königsfelden en el cantón de Argovia (Berna, Historisches Museum). En este monasterio vivió desde 1316 la reina Inés de Hungría, hermana viuda del duque. La obra se puede fechar en la quinta década del siglo XIV. Cada una de las siete escenas de la Pasión de Cristo, bordadas con seda de colores fríos delicadamente difuminados sobre un fondo dorado, está coronada por un edículo bordado principalmente con hilos de oro. Torres de varios pisos delimitan los doseletes arquitectónicos, cuyos arcos trilobulados dejan entrever las techumbres de madera vistas en perspectiva.

Como es lógico, en los centros de mayor desarrollo de la pintura de esta época también la llamada «pintura a la aguja» conoció un especial florecimiento. Los frontales bordados en seda y oro no sólo formaban parte de los ornamentos litúrgicos, sino también de los adornos más preciados –incluso desde el punto de vista material– de las iglesias. El frontal textil estaba destinado obviamente a las grandes celebraciones litúrgicas. Por consiguiente, la iconografía de las obras y el mensaje que éstas transmitían despertaban un especial interés.

En el ámbito artístico florentino hay que citar al menos el *antependium* de Jacopo di Cambio, en un primer momento en Santa Maria Novella, fechado en 1336 (Florencia, Museo degli Argenti del Palacio Pitti). Debajo de la representación central con la Coronación de la Virgen acompañada por ángeles músicos y orantes –por tanto, en un lugar bien visible– se encuentra la firma. Siguen, a ambos lados, imágenes de santos colocados en unos esbeltos edículos. En la correspondiente cortina, muy deteriorada, están representadas escenas de la vida de la Virgen. Las escenas, concebidas teatralmente, se recortan sobre un fondo dorado, recorrido por sinuosos motivos orna-

Figura 9. Sur de Alemania, frontal de Bamberg, el viaje de los Reyes Magos, bordado en oro, plata y seda de colores sobre lino, *ca.* 1300, detalle.

mentales en forma de roleos vegetales. Para la composición figurativa y la organización de las figuras los modelos fueron Giotto y la escuela florentina, cuya influencia se notó en el *opus florentinum* durante todo el siglo. De la rica producción florentina de la época sólo nos han llegado unas pocas obras, y muchos fragmentos de ornamentos litúrgicos se hallan dispersos en varias colecciones. Los encargos hechos en Florencia por la corte de los célebres duques de Borgoña y de Berry, y conservados en documentos de archivo, demuestran lo solicitado que estaba el preciado arte del bordado florentino. Por desgracia no han llegado hasta nosotros los suntuosos trajes y los tejidos bordados encargados por esta corte.

El equivalente bohemio del *antependium* de Santa Maria Novella está representado por el llamado frontal de Pirna (Meissen-Albrechtsburg, Staatliche Kunstsammlungen), de mediados del siglo XIV. En bordados como éste, que se han conservado en un estado bastante deteriorado, se puede ver el equivalente de la pintura sobre tabla bohemia y del arte de la corte praguense.

La elegancia cortesana típica de París también caracteriza a los bordados aquí producidos. El culto del amor cortés y los pasatiempos de la vida caballeresca son el tema de numerosas limosneras *(aumonière)* conservadas en Francia e incluso fuera de su original área de proveniencia. Objetos de moda entre la sociedad de la época, estos bolsitos tuvieron una gran difusión; por eso se encuentran entre los bienes de las catedrales no sólo francesas sino también alemanas (Xanten y Halberstadt) y polacas (Cracovia), donde además se las destinaba a guardar reliquias. Los bordados, de delicados colores (sedas de distintas tonalidades sobre fondo bordado en oro), describen el mundo de los ideales virtuosos y de los placeres profanos de la caballería cortesana: se ve a parejas de amantes; al caballero, de regreso de la caza con el halcón, coronando con una guirnalda a su dama; a la dama recibiendo el anillo y unas flores de su caballero, y a músicos, que no podían faltar en una corte.

En los tejidos de uso litúrgico se seguía también en Francia el código «internacional» vigente en el siglo XIV en lo que concierne a la iconografía y la composición de las figuras. En París, la presencia de las figuras bordadas asume una progresiva importancia hacia el final del siglo. Así, la mitra de la Sainte-Chapelle (París, Musée de Cluny), con representaciones del nacimiento de Cristo y la adoración de los Reyes Magos, presenta el consabido aparato de formas arquitectónicas empleado para enmarcar escenas y figuras de santos. Pero aquí las figuras bordadas están puestas en relieve, plásticamente reforzadas, y aplicadas en el fondo como relieves textiles. El contorno de las figuras está perfilado por filas de perlas de río, detalle que aumenta todavía más el valor y el atractivo de esta pieza.

Un grupo separado de bordados está formado por unas piezas de lana de gran tamaño realizadas en Alemania, tradicionalmente designadas con el nombre de «tapices». El ámbito temático erótico y el mundo de las leyendas desempeñan un papel de primer orden en estos bordados monumentales.

La mayor parte de estos bordados de lana se han conservado en monasterios femeninos. El ex monasterio cisterciense femenino de Wienhausen (Baja Sajonia) posee el patrimonio más considerable de este género de obras del siglo XIV. Además de cinco bordados de contenido religioso, se conocen otros cuatro de argumento profano, de los cuales tres están dedicados a la temática iconográfica de Tristán.

Un bordado especialmente preciado por su temática figurativa es el llamado tapiz Malterer, procedente del monasterio de dominicas de Santa Catalina de Friburgo (Friburgo, Augustinermuseum). En una serie de escenas emparejadas se describe el poder de la mujer sobre el amado, en este caso concreto mediante cuatro parejas ilustres, que al mismo tiempo representan cuatro épocas: la bíblica, la griega, la romana y el mundo coetáneo. La serie se abre con Sansón, el héroe que supo abatir a un león con sus manos y que en los brazos de Dalila pierde su cabellera, fuente de su fuerza sobrenatural; siguen el filósofo Aristóteles, quien, subyugado por la cortesana Filis, se deja usar por ésta como cabalgadura (fig. 10); luego Virgilio, un mago según una creencia muy extendida en la Edad Media, que, izado en una cesta, queda expuesto al escarnio público fuera de la ventana de la hija del emperador Augusto, y, por último, la escena del caballero Iwein, quien según el poema de Hartmann von Aue había vencido al rey Ascalon en la fuente encantada y, luego, a causa de un anillo hechizado se enamora de la mujer de éste, la reina Laudine.

En el último cuadro, el legendario y temeroso unicornio se refugia en el regazo de una casta virgen. Contra las mujeres que dominan gracias al poder del amor terrenal, el unicornio simboliza aquí el amor supremo, el divino. El tema de la astucia femenina, que entonces se estaba consolidando en el contexto de la sumisión cortés a la mujer amada (los «esclavos del amor cortés»), tiene en el tapiz Malterer su primera y al mismo tiempo más rica interpretación de tipo espiritual.

Una fascinante panorámica sobre el repertorio de las escenas tardomedievales de amor cortés, en parte sacadas de poemas y sagas caballerescas, nos la proporciona el imponente (3,75 × 2,75 metros) bordado

Figura 10. Renania superior, tapiz Malterer. Aristóteles cabalgado por Filis, bordado de lana sobre lino, *ca.* 1320-1330.

de las parejas de amantes de Ratisbona (Museum der Stadt), fechado en torno a 1390 y también bordado con lanas de varios colores. Sobre el fondo rojo se recortan, ordenados en seis registros, cuatro medallones por registro con copias de amantes. Las escenas están comentadas por unas leyendas. Otras copias de amantes dentro de pabellones enmarcan el cuadro central, imitación de la cenefa de una alfombra. El homenaje cortés caballeresco, espiritualmente elitista, aquí se traslada al mundo popular-burgués. Los dos primeros registros ilustran el tema de la súplica de amor y de la declaración de amor, a los que siguen, en el tercer registro, las alegrías y, en el cuarto, las penas de amor, rescatadas por las burlas de amor, por los esclavos del amor cortés y por el amor constante.

El siglo XV. El bordado de seda europeo, desarrollado en el siglo XIV hasta al-

canzar su forma excelsa, la llamada pintura a la aguja, mantuvo su prestigio e influencia en toda Europa también en el siglo XV. El bordado *or nué*, que iría evolucionando a partir de estas bases, quedaba confinado mientras tanto a los centros innovadores de la pintura de entonces, los Países Bajos borgoñones y Florencia.

Los ornamentos sagrados borgoñones, conocidos como vestimentas de la Orden del Toisón de Oro (Viena, Schatzkammer), deben ser considerados una obra maestra del arte del bordado occidental (fig. 11). En el siglo XV, la corte de los duques de Borgoña era una de las más espléndidas de Europa. La necesidad de representación no conocía límites entre estos señores, que gracias a su apoyo a las artes y su mecenazgo conquistaron eterna fama en la historia de la cultura de la Baga Edad Media. Al ornamento completo, llamado entonces «capilla», pertenecen dos frontales (uno de ellos usado en lugar del retablo), la casulla (la vestidura litúrgica para la misa), tres capas pluviales para los sacerdotes para las distintas funciones, la dalmática y la túnica para el diácono y el subdiácono. La famosa «capilla» fue encargada por el duque Felipe el Bueno de Borgoña. Tal vez destinada originalmente a uso personal, fue donada a la Orden del Toisón de Oro, fundada por el duque con ocasión de sus bodas con su tercera mujer, Isabel de Portugal; a partir de 1477 estaba ya en posesión de la orden como se ve en su inventario. Ser aceptado por la Orden del Toisón de Oro, cuyo número de miembros era limitado, significaba un gran honor. Un requisito para entrar a formar parte de esta cofradía caballeresca era su pertenencia a la alta nobleza. En el mando de la orden se sucedían los duques de Borgoña. Junto a la herencia de Borgoña, la soberanía de la orden *(Ordre de la Toison d'Or)* pasó luego a los Habsburgo. El tesoro de la orden se guardó durante siglos en la Capilla Palatina de Bruselas; en 1797, bajo la amenaza del ejército revolucionario francés, fue trasladado a la Cámara del Tesoro de Viena y a continuación incluido en las colecciones de arte imperiales.

Figura 11. Borgoña, vestimentas de la Orden del Toisón de Oro, manto de María, santa Bárbara, bordado de oro, plata y seda de colores sobre lino, *ca* 1425-1440.

En ambos frontales aparecen, en dos registros, bajo doseles, apóstoles, profetas y santos. El recuadro central del primero muestra a la Virgen entronizada, acompañada por san Juan Bautista y santa Catalina adorando al Niño. En el centro de la segunda aparece representado el «Trono de Gracia»: Dios padre tiene en el regazo al Varón de Dolores y entre ambos está la paloma del Espíritu Santo. Las capas pluviales crean, mediante las representaciones en sus escudos, una unidad semántica: el que se debía llevar puesto en el centro muestra a Dios padre bendiciendo en el trono, el de la izquierda a la Virgen y el de la dere-

cha a san Juan Bautista. Divididos en tres registros, se encuentran unos elementos hexagonales más estrechos por arriba que contienen a los arcángeles, santos y santas, rellenando el semicírculo de las capas pluviales. Desde el punto de vista programático, en las representaciones de las capas pluviales el tema de la soberanía de Dios se relaciona con el de la comunión de los santos, de forma parecida a la de la coetánea obra maestra pictórica de Jan van Eyck, el *Políptico de Gante*. En la parte anterior aparecen ángeles en la misma disposición y el Bautismo de Cristo; en la posterior, la Transfiguración. La dalmática y la túnica están subdivididas, en correspondencia con el esquema de las capas pluviales, en registros poblados por figuras de ángeles y santos. Las vestiduras –a excepción de los escudos de los pluviales, aplicados– están enteramente bordados. En cambio en los frontales todas las figuras están bordadas aparte y luego cosidas en el tejido.

Las vestimentas borgoñonas, realizadas en el segundo cuarto del siglo XV, muestran perfectamente la asociación entre la pintura a la aguja y la nueva técnica del oro sombreado *(or nué)*. También la más antigua técnica de la pura pintura a la aguja, utilizada aquí sobre todo para las carnaciones, es decir, los rostros y las manos de las figuras, ha alcanzado la máxima perfección. Las escenas importantes están hechas con la técnica del bordado *or nué*: las formas y los colores viven del efecto de los hilos de oro, sujetos, con puntadas muy finas, por hilos de seda de colores. En una apretada sucesión se aplican en sentido horizontal por toda la superficie los hilos de oro, que se sujetan de dos en dos por puntadas dadas en sentido vertical con hilos de seda. El modelado y el dibujo de la imagen nacen de la disposición y distribución de los puntos de seda: si las distancias entre éstos son amplias, el oro reluce con un efecto de fúlgida luminosidad. Si se aumentan los hilos de seda, los destellos dorados disminuyen y aumenta la policromía de la seda, que modela plásticamente. Con el satinado brillo de la seda, las partes opacas se atenúan gradualmente en el luminoso fondo de oro, que a su vez, cuando traspasa la luminosidad policroma de la seda, filtra aquí y allá su fulgor. Siempre se ha observado que con esta técnica de bordado se había encontrado un medio expresivo a la altura de las veladuras de luz-color de la entonces dominante pintura sobre tabla de los primitivos flamencos. Si también el modelado de claroscuros que construye los espacios y contribuye a la definición plástica está influido por el realismo de los pintores flamencos, la imagen bordada alcanza, con el esplendor material del oro y la seda, un hechizo que el programa figurativo de estos ornamentos parece sublimar. La estructura de las figuras y la composición de las escenas reflejan la influencia de las creaciones del Maestro de Flémalle y de Rogier van der Weyden.

El equivalente italiano de esta nueva técnica del bordado *or nué* relacionado con la pintura a la aguja se encuentra en otra «capilla», encargada por el gremio florentino de los mercaderes para donarla a la catedral de Florencia. Los cartones para los ornamentos bordados con historias de san Juan Bautista fueron realizados por Pollaiuolo. La ejecución de los más o menos treinta recuadros bordados (35× 20 centímetros aproximadamente) fue llevada a cabo, entre 1466 y 1479, por nueve bordadores. En el siglo XVIII los bordados se quitaron de los ornamentos y lo que se ha conservado hoy se encuentra en el Museo de la Obra de la catedral de Florencia.

Saskia Durian-Ress

▷ Bauer, R., Distelberger, R., Krenn, St., Leithe-Jasper, M. y Trnek, H., *Weltliche und Geistliche Schatzkammer Bildführer (The Imperial Treasury)*, Viena, 1987; Brel-Bordaz, O., *Broderies d'ornements liturgiques XIIe-XIVe siècle*, Paris, 1987; Boser, R. y Muller, I., *Stickerei Systematik der Stichformen*, Basilea, 1969; Christie, A. G. H., *English Medieval Embroidery*, Oxford, 1938; Drobna, Z., *Les trèsors de la broderie religieuse en Tchecoslovaquie*, Praga, 1950; *Europäische Kunst um 1400*, catalogo de la exposición (Viena, 7 de mayo-31 de julio de 1962), Viena, 1962; Floriano, A. C., *El bordado*, Barcelona, 1942; Grönwoldt, R., «Kaisergewander und Paramente», en Haussherr, R. (ed.), *Die Zeit der Staufer*, catalogo de la exposición (Stuttgart, 26 de marzo-5 de junio de 1977), vol. I, Stuttgart, 1977, pp. 607-644; Jansen, B., *Laat Gotisch Borduurwerk in Nederland*, La Haya, 1948; King, D., *Opus Anglicanum English Medieval Embroidery*, catálogo de la exposición (Londres, 26 de septiembre-24 de noviembre de 1963), Londres, 1963; Kroos, R., *Niedersächsische Bildstickereien des Mittelalters*, Berlín, 1970; Müller-Christensen, S., *Sakrale Gewänder des Mittelalters*, catalogo de la exposicion (Munich, 8 de julio-25 de septiembre de 1955), Múnich, 1955; Ricci, E., *Ricami italiani antichi e moderni*, Florencia, 1925; Santangelo, A., *Tessuti d'arte italiani dal XVII al XVIII secolo*, Milán, 1959; Schuette, M. y Müller-Christensen, S., *Das Stickereiwerk*, Tubinga, 1963; Symonds, M. y Preece, L., *Needlework through the Ages*, Londres, 1928; Trudel, V., *Schweizerische Leinenstickereien des Mittelalters und der Renaissance*, Berna, 1952-1954; Wetter, E., *Böhmische Bildstickerei um 1400*, Berlín, 2001; Wilckens, L. von, *Die textilen Kunste Von der Spatantike bis um 1500*, Munich, 1991.

→ lám. 25.

→ *veanse también* **Tapices** y **Pintura**.

Bronce y artes de la fundición

Introducción

> Age ergo nunc [...], et quae adhuc desunt in utensiliis domus Domini ad explendum aggredere toto mentis conamine, sine quibus divina misteria et officiorum ministeria non valent consistere. Sunt enim haec; calices, candelabra, thuribula, ampullae, urcei, sanctorum pignorum scrinia, cruces, plenaria et caetera quae in usum ecclesiastici ordinis poscit utilitas necessaria
>
> (Así pues ven ahora [...] y con el máximo esfuerzo de tu mente prepárate para ejecutar lo que aún falta en los vasos de la casa del Señor, sin los cuales los misterios divinos y el servicio de los oficios no se pueden llevar a cabo. Son cálices, candelabros, incensarios, vinajeras, vasos, relicarios, cruces, custodias para el Evangelio y todo lo necesario para los ritos eclesiásticos.)

La amonestación que a comienzos del siglo XII Teófilo dirige a un hipotético aprendiz para que afronte con el «máximo esfuerzo» la producción de los ornamentos litúrgicos «indispensables en la casa del Señor» para completar plenamente su culto cierra el prólogo al libro III del *De diversis artibus* dedicado a la metalurgia. El simple dato de que el libro, por sí solo, sea más largo que los dos anteriores juntos, dedicados a la pintura y al vidrio respectivamente, es suficiente para demostrar el dominante interés de Teófilo por las técnicas de elaboración de los metales. El monje describe con su habitual claridad didáctica todos los pasos de este elaboración, desde la instalación de los hornos hasta la forja de las láminas, o desde el acabado de los productos de orfebrería hasta la fundición de las aleaciones del cobre (bronce o latón) y su elaboración, revelando en los detalles de organización una experiencia práctica que ha hecho suponer que él también tenía experiencia en la práctica metalúrgica.

Por otro lado, el propio Teófilo, después de haber abordado minuciosamente la elaboración, batida o por fundición, de los metales nobles, demostrando en el capítu-

lo LXI su dominio también de la técnica de la «cera perdida», dedica un amplio tratamiento a la fundición y elaboración del bronce (aleación de cobre y estaño) y del latón (aleación de cobre y cinc), no siempre distinguidos en época románica. Esto confirma que a un taller de orfebrería se le podía asignar igualmente la elaboración de los metales nobles y de las aleaciones. Esta distinción jerárquica de hecho estaba atenuada durante la Edad Media, cuando el estatus del bronce era el mismo que el del oro y la plata.

El mismo valor intrínseco de este material ha llevado, a pesar de su durabilidad, a que se haya conservado poco de la producción románica, porque muchas veces los objetos han sido refundidos. Las lagunas en la información y lo fortuito de los materiales de bronce conservados sólo permiten reconstruir un cuadro somero de la geografía del bronce y de su historia. El principal florecimiento de la producción en bronce se sitúa entre los siglos XII y XIII y tiene como protagonista a Alemania, donde la elaboración de esta aleación se distingue también por duración, desde el siglo VIII hasta la Edad Moderna, con centros importantes ubicados en el área mosanorenana y en la Baja Sajonia.

De nuevo es Téofilo quien nos informa de la versatilidad del empleo de las aleaciones del cobre, desde el producto de pequeñas dimensiones de uso litúrgico hasta la manufactura colosal. En el capítulo LXVIII describe el dorado de un incensario realizado en *auricalcum* (latón), que vale la pena especificar, ya que éste es uno de los raros casos en los que hace una distinción entre las dos aleaciones. En el capítulo LXXXV trata todos los pasos para la fundición en bronce de una campana, es decir, uno de los procedimientos más complejos de la metalurgia, dada la necesidad de una imponente cantidad de material fundido. Por tanto, no resulta sorprendente que en los mismos talleres, en su mayoría hasta el siglo XII dentro de los centros monásticos, a la elaboración de pequeños objetos litúrgicos en bronce, como cruces, peanas de cruces, aguamaniles o candeleros, se le añada la de productos monumentales como las puertas de bronce o las pilas bautismales. El taller de Roger de Huy, responsable de la fundición de la pila bautismal hoy en Saint-Barthélemy de Lieja (pero en origen en la iglesia de Notre-Dame), fechada en los años 1107-1118, se especializa los años siguientes en obras de pequeñas dimensiones, como la llamada «cruz Soltikoff» (hoy en el Victoria and Albert Museum), datada hacia 1160, con detalles de acabado nielado a lo largo del paño de Cristo y restos de dorado; o también realiza detalles para completar complejas obras de orfebrería, como las estatuillas de bronce de las esquinas del altar portátil de Stavelot (hoy en Bruselas, Musées Royaux d'art et d'histoire; *ca.* 1150-1160). Y también es el caso de la fundición ubicada en Tirol, responsable al mismo tiempo de la realización de los paneles de bronce más antiguos de las puertas de San Zenón de Verona y de la del candelabro de siete brazos de Klosterneuburg, así como de una serie de cruces de bronce identificadas y datadas en torno a 1130 gracias precisamente a la comparación con las puertas veronesas (P. Bloch).

La historia del arte medieval se las tiene que ver muchas veces con las ausencias, aún más que con las presencias: si ha sido posible, y sólo gracias a la comparación estilística, encuadrar en los respectivos talleres las obras de las que acabamos de hablar, otras manufacturas, como el candelabro Trivulzio de la catedral de Milán, son obras maestras aisladas de un específico contexto de producción. Espléndido ejemplar de

candelabro de bronce de siete brazos, animado por vivaces figurillas de busto redondo integradas en el entramado vegetal según el más genuino gusto «antiguo», esta pieza se encuentra todavía hoy en el centro de un debate que, debido a la datación en torno a 1200, unas veces lo ha identificado como la creación de una fundición inglesa y otras de un taller milanés, o incluso de artistas franceses activos en Milán e «italianizados» para adaptarse al patronazgo local, o, por último, como obra de talleres renano-mosanos, por decir las propuestas más recientes.

La técnica de fundición «a la cera perdida», que prevé la elaboración preliminar de un modelo de cera, prevalece a lo largo de toda la Edad Media. La pérdida del modelo, destinado a fundirse con el vaciado de la colada de bronce, se suplía con la realización de moldes en materiales refractarios a las altas temperaturas. La complejidad de este proceso contemplaba el concurso de diferentes competencias: en efecto no se puede dar por descontado que el autor del modelo en cera coincidiese con el fundidor responsable de su coladura en bronce. Y, sin embargo, las esporádicas inscripciones que documentan la paternidad de las manufacturas conservadas parece que habrían mantenido exclusivamente los nombres de los herreros o de los orfebres, poseedores de un saber tecnológico juzgado superior, dejando en el anonimato a los escultores autores del modelo. Es el caso de los artífices de las puertas de bronce de Novgorod, retratados en uno de los batientes con balanzas y tenazas, herramientas propias de los herreros, bien expuestas (lám. 5). No se puede ignorar esta dicotomía en el proceso de gestación de una pieza de bronce a la hora de hacer las valoraciones relativas a la atribución de obras sobre una base estilística (P. Bloch).

El quid de la diferencia tecnológica entre las diferentes clases de productos de bronce está determinado por la entidad de la colada. Para las obras monumentales realizadas con una coladura única se imponía la construcción de varios hornos que fundiesen a la vez el bronce que había que echar. Por eso la fundición de puertas de bronce suponía la colaboración de talleres con el máximo nivel tecnológico. Todavía en los albores de la epopeya románica del bronce, para una obra maestra como es el candelabro de siete brazos de Essen, por deseo del patronazgo de altísimo rango de la abadesa Matilde (973-1011), hija de Otón I, la técnica empleada no es la de la coladura única en un mismo molde de fundición, sino la de las coladuras múltiples en las que se funden varios componentes autónomamente que se sueldan al final. A partir de ahí, ¿cómo y dónde se maduró la necesaria competencia para la fundición con una coladura única de las puertas o de la columna de la catedral de Hildesheim? Probablemente sólo fue posible en los grandes talleres al servicio de conjuntos eclesiásticos, en los que mediante la realización de manufacturas monumentales como las campanas se podía conseguir el grado de habilidad técnica indispensable para poder crear obras inmensas como las puertas de bronce (H. Drescher). Incluso en la estatua de bronce de san Pedro de la basílica vaticana, cuya datación entre finales del siglo XIII y comienzos del XIV ya ha sido confirmada por los datos técnicos, expresión de una madurez artística alcanzada, parece plausible el concurso en el proceso de la fundición de expertos campaneros, relegados, esta vez, al papel de «técnicos» y no de autores. A propósito de la estatua, hay que decir que las investigaciones técnicas han revelado también restos de color difuminados en varias zonas de la superficie, lo que

indicaría la presencia de una policromía original.

A pesar de la exigüidad de los hallazgos, éste no resulta ser el único caso de complemento pictórico en una obra de bronce, de forma que se ha supuesto que la escultura en este material, como la de madera y las tallas de marfil, también podía recibir un complemento pictórico (S. Angelucci).

El ejemplo de las puertas de bronce del sur de Italia. Después de haber aludido a los problemas de las técnicas de elaboración del bronce en época medieval, podemos presentar un caso particular, caracterizado por una específica circunstancia geocronológica: el de las puertas de bronce del sur de Italia del periodo normando suabo. Su historia es especialmente significativa. En efecto, se trata de un tipo de ornamento que, a pesar de sus lazos de origen con el mundo clásico, se separa de éste por su naturaleza figurativa y que, a pesar de pertenecer algunas de sus obras a la misma «familia» de productos en uso en Italia, en los territorios del Imperio y más allá (recordemos las de Venecia, Hildesheim, Gniezno, Suzdal), sin embargo sigue una bipolaridad de elecciones que se encuentra solamente aquí y se articula con una continuidad histórica y geográfica que durante casi dos siglos cubre un extenso territorio. Es un territorio, ese que precisamente coincide con el reino normando y su continuación suaba, en el que se han conservado muy pocos objetos de bronce «de uso». El más famoso y más prestigioso por su ostentación simbólica en el sur de Italia es la estatua imperial de Barletta, aún hoy gloria de esta insigne ciudad de Apulia, adonde según la leyenda llegó en la Edad Media por casualidad después del naufragio de un barco procedente de Constantinopla que se dirigía a Venecia. Resulta interesante, aunque puede que sea sólo una casualidad, que la célebre *imago* de Federico, de origen desconocido pero de reciente procedencia de una alquería de Barletta, repita la disposición monumental del busto, un homenaje a este prestigioso modelo de la Antigüedad imperial para la celebración de un emperador vivo, que sin duda admiró y atesoró los bronces antiguos. En la entrada de Castel Maniace en Siracusa expuso dos soberbios arietes de la Grecia antigua, uno de los cuales hoy está expuesto en el Museo Arqueológico de Palermo. Muy poco más queda y es descorazonador ver o imaginar lo que se tiene que haber perdido, tanto en los tesoros imperiales como en los principescos o eclesiásticos, tanto en las grandes catedrales y abadías como en las iglesias más modestas.

Un significativo indicio de lo valioso que era el bronce de los antiguos monumentos lo desvela un episodio de la vida del emperador bizantino Constante II. Éste, según nos relatan el *Liber Pontificalis* en la vida del papa Vitaliano y, con mínimas variantes, la *Historia Langobardorum* de Pablo Diácono (libro V, cap. XI), aquí citada, durante su estancia en Roma:

> [...] omnia quae fuerant antiquitus instituta ex aere in ornamentum civitatis deposuit, in tantum ut etiam basilicam beate Mariae, quae aliquando Pantheum vocabatur [...] discoperiret tegulasque aereas exinde auferret easque simul cum aliis omnibus ornamentis Constantinopolim transmitteret.
>
> ([...] la despojó de todo el bronce que habían puesto antiguamente como ornamento de la ciudad, y hasta llegó a desnudar, quitándole las tejas de bronce, la basílica de la Virgen María –que antes llamaban Panteón [...]– y se las llevó también a

Constantinopla, junto con todos los demás ornamentos.)

Como ya hemos dicho, en la Antigüedad no había puertas de bronce historiadas. Por eso en Constantinopla, digna heredera de Roma, se dotó a la iglesia patriarcal de Santa Sofía de unas puertas de bronce que se limitaron a cubrir con grandes cruces, cuyos brazos horizontales se quitarán en tiempos de la conquista musulmana para borrar su original carácter cristiano. En Occidente, la Capilla Palatina de Carlomagno también se cerró con grandes puertas de bronce cuya decoración se limita a la espectacular elegancia de las divisiones geométricas y del acabado de los marcos, además de los prótomos leoninos de los aldabones.

La Roma cristiana tuvo que tener puertas de bronce en San Pedro, por lo que sabemos a través de las fuentes, además de en algunas iglesias y edificios sacros. Cronológicamente el testimonio más antiguo conocido de puerta hecha adrede para un edificio sacro es la del baptisterio lateranense, en la entrada del oratorio de San Juan Bautista, residuo del comprometido patrocinio del papa Hilario (461-468) tras el saqueo vándalo del 455. Después recibirían puertas de bronce «en dote» las tres iglesias consagradas en preexistentes edificios paganos: San Cosme y San Damián (en tiempos del papa Félix IV, 526-530) del llamado «mausoleo de Rómulo»; Santa Maria ad Martyres (por donación del emperador Foca al papa Bonifacio IV, 609) del Panteón; San Adriano (en tiempos del papa Adriano I, 772-785) de la *Curia Senatus* (como inciso, obsérvese que la sacralidad de los espacios eclesiásticos y, sobre todo, la dificultad para llevarse las puertas servirían por lo menos para proteger las entradas). En estas puertas desempeñaba un papel prácticamente exclusivo el prestigio de la materia, anicónicas como eran, pero la primera, en San Pedro, se definía por su excepcional carácter de «monumento-documento» con su ostentación programática de claro contenido político, confiada a inscripciones damasquinadas sobre el fondo de bronce que solemnemente declaraban las propiedades territoriales del pontífice, garantizadas por la donación constantiniana. Sin embargo, ninguna exhibía una temática figurativa, como habían hecho, excepcionalmente, las famosas puertas de madera de Santa Sabina en el siglo V (422-432).

Teniendo en cuenta esto, resulta muy comprensible que el monje Desiderio, abad de Montecassino y cardenal titular de la iglesia de Santa Cecilia, admirara tanto la puerta de bronce de la catedral de Amalfi cuando, en el 1065, estuvo allí para adquirir unos regalos que ofrecer al emperador Enrique IV en su proyectada y nunca realizada visita a su abadía de Montecassino.

Después de que Desiderio viera en Amalfi los batientes de la puerta de bronce (fig. 12), «cum valde placuissent oculis eius, mox mensuram portarum veteris ecclesiae Constantinopolim misit ibique illas, ut sunt, fieri fecit» («como [la puerta] le gustó mucho, envió inmediatamente a Constantinopla las medidas de la puerta de la vieja iglesia, ordenando que se hiciera la que ahora se ve»; *Chronica,* libro III, cap. XVIII). La puerta fue realizada tan pronto (la inscripción la fecha en el 1066) que para su montaje tuvo que ser adaptada poco después a las distintas medidas de la nueva iglesia, recedificada con todo el complejo abacial justo a partir de entonces y triunfalmente consagrada el 1 de octubre del 1071.

No está documentado explícitamente, pero nos podemos imaginar fácilmente que la puerta de Amalfi atrajo la atención y la admiración del prelado en primer lugar

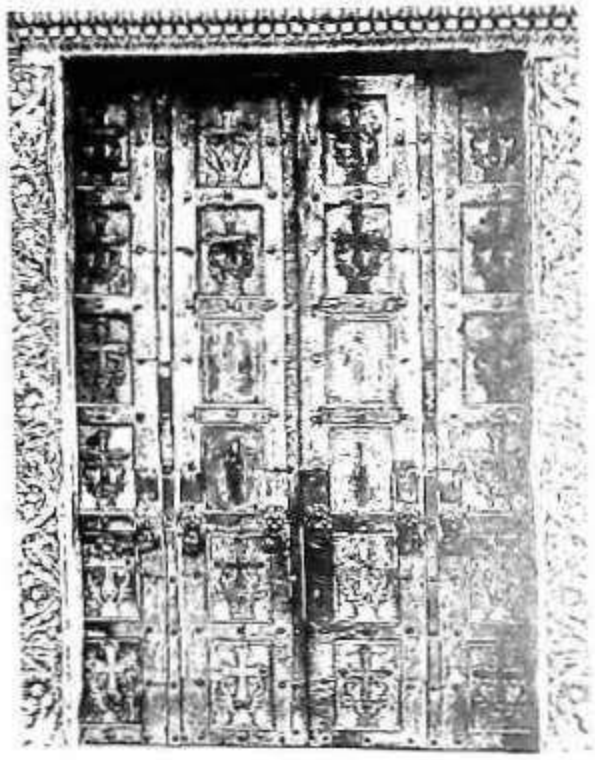


Figura 12. Constantinopla, puertas de bronce de la catedral de San Andrés de Amalfi (Salerno), antes del 1065.

precisamente por el valor de su materia, puesto que su contenido historiado está circunscrito a cuatro paneles con las imágenes de Cristo y de su Madre en alto, de san Andrés y san Pedro en bajo, mientras que en el resto están expuestas cruces de bronce que salen de una estilizada macolla de hojas, simbólico recuerdo del árbol de la vida. Las imágenes están hechas en damasquinado con placas de plata puestas en las partes del cuerpo no cubiertas por los ropajes (cabezas, manos, pies y demás) y con filamentos de plata para la trama lineal de los pliegues, que también podía estar marcada por una resina oscura, tipo nielado.

En la nueva disposición de la abadía de Montecassino la puerta de bronce de la *ecclesia maior* no fue la única, porque por lo menos una segunda fue encargada por Desiderio para la entrada de la iglesia de San Martino: «Ad ecclesiam beati Martini [...] renovandam totum cor Desiderius vertit [...] fecit et portas ereas in ingressu eiusdem ecclesie» («Desiderio dirigió toda su atención a la renovación de la iglesia de San Martino [...]. Mandó hacer también puertas de bronce en la entrada de la misma iglesia [...]»; *Chronica*, libro III, caps. XXXIII). A continuación se hará otra, pues, como nos informa la *Chronica*, «abbas Oderisius [II] portas hereas pulcerrimas in ingresu huius nostre ecclesie fieri iussit» («el abad Oderisio [II] dio orden de que se realizaran las hermosísimas puertas de bronce en la entrada de esta nuestra iglesia»; *Chronica*, libro IV, cap. LXXX).

A pesar de la pérdida de gran parte del damasquinado, los paneles «desiderianos» nos transmiten de todas formas, por lo menos con las tres imponentes figuras de los patriarcas (figs. 13 y 14), una precisa sensación del nivel cualitativo, de dibujo y de habilidad técnica conseguido por el taller constantinopolitano. Lo mismo ocurre en la basílica de San Pablo Extramuros de Roma, monumental por sus 54 paneles, todos damasquinados pero sin las cruces. Tras varios siglos una iglesia romana volvía a exponer un programa figurativo en los batientes de su ingreso, como tal vez también sucedió en Santa Sabina, pero ahora lo hacía con un material de mayor prestigio, el bronce. La empresa de San Pablo se debió a una convergencia excepcional de circunstancias: la presencia de Hildebrando, que formuló el programa, y la disponibilidad del donante para costear los gastos. Al contrario que en Campania, donde después de Amalfi la vecina ciudad de Atrani recibió en 1187 una puerta de bronce gracias a la donación de otro amalfitano (un tal Pantaleone hijo de Pantaleone Viarecta), lo mismo que la catedral de Salerno por obra del noble Landolfo Bu-

trumile, en Roma no hay documentación sobre la posible presencia de otras puertas de bronce y habrá que esperar hasta finales del siglo XII y comienzos del XIII para que, en tiempos de Celestino III primero y de Inocencio III después, se fundan y se monten otras nuevas. En Atrani y en Salerno siguieron como norma el modelo amalfitano, de forma que resalta todavía más la semejanza programática entre Montecassino y San Pablo Extramuros. Un caso completamente aparte fue la puerta del santuario de Monte Sant'Angelo en el Gargano, donde (una vez más, como ya hemos recordado, por generosidad del amalfitano Pantaleone di Mauro) se expuso una secuencia escénica de glorificación de la gesta del arcángel Miguel.

Única en esta puerta es la recomendación del propio donante, formulada explícitamente en el marco de un panel, para la limpieza de la puerta:

> Rogo et adiuro rectores Sancti Angeli Michaelis ut semel in anno detergere faciatis has portas, sicuti nos nunc ostendere fecimus, ut sint semper lucide et clare
>
> (Ruego y suplico a los rectores de San Miguel Arcángel que limpien una vez al año estas puertas, así como están ahora cuando las exponemos, de forma que estén siempre limpias y brillantes.)

En esta recomendación, la repetición del adjetivo no se debe entender como una reiteración, pues «la *lucidítas* indica el brillo del metal untado de grasa y la *claritas* la luminosidad del damasquinado no oscurecido por la suciedad y el polvo». El damasquinado empleado en los paneles historiados de estas puertas del sur de Italia es su principal característica técnica, que en otras partes de Italia sólo se repite en Venecia, donde se encuentra en dos de las

Figuras 13 y 14. Constantinopla, puertas de bronce de la iglesia abacial de San Benito de Montecassino, el patriarca Abraham (a la izquierda) y el patriarca Jacob (a la derecha), 1066.

puertas de ingreso de la basílica de San Marcos.

Como es bien sabido, las puertas bizantinas del sur de Italia (Amalfi, Montecassino, Atrani, Salerno, Monte Sant'Angelo) y la de Roma, que está relacionada intrínsicamente con éstas, no son en cualquier caso las únicas que expresan esta predilección por el valor de la materia del bronce. En Canosa, en la entrada del mausoleo del príncipe normando Bohemundo se encuentra la puerta que aún hoy fascina e intriga a los investigadores por su calidad y por las dificultades para precisar su aspecto original (fig. 15). En efecto, esta formada por dos batientes de diferente aspecto y diferente estructura (a la izquierda es una fundición única, a la derecha está compuesta por cuatro cuarterones) y muy diferentes han sido las respuestas de la historiografía al interrogante planteado por esta diferencia. Cualquiera que sea la explicación e incluso suponiendo que se deba a un momento anterior (reutilización) el batiente de la izquierda, su uso contemporáneo junto al batiente de la derecha demuestra unas grandes pretensiones que ya se adivinan en la elección de una arquitectura monumental y que aquí están confirmadas por el prestigioso *medium* de la materia del bronce. Si el resultado «estético» hoy nos deja perplejos en cuanto a la unidad y la sincronía de los dos batientes, se debe sólo, creo, a una percepción drásticamente diferente que pretende unos conceptos de «orden» y «armonía» (de composición, entre epígrafes y adornos) que probablemente eran ajenos a los principios estéticos de aquella época.

Figura 15. Canosa (Bari), mausoleo del príncipe Bohemundo, puertas de bronce, *ca.* 1180.

En fecha posterior a 1111 (muerte de Bohemundo) Canosa podía presumir de este prestigioso monumento situado junto a la catedral en cuya entrada debía de haber una puerta de bronce, a juzgar por los dos batientes que han quedado, mientras que en el interior debía de resplandecer el candelero de su mismo fundidor Ruggero (como sugiere la inscripción), pérdida grave para nosotros (a pesar del desinterés por parte de la historiografía) porque se trata de una obra sobre cuyo aspecto sólo podemos elucubrar, pues ignoramos si era un simple fuste o si estaba forjado como en los territorios normandos, por ejemplo como el famoso *Gloucester Candlestick*. Ésta es una «elucubración» que puede parecer fuera de lugar teniendo en cuenta los motivos decorativos de evidente origen islámico de Canosa pero que se puede justificar si la proyectamos sobre la etapa inmediatamente posterior a esta fascinante historia de los bronces del sur de Italia: la puerta de bronce de la fachada de la catedral de Troia (fig. 16).

Esta puerta, que es una de las creaciones figurativas más extraordinarias de la Edad Media meridional (y no sólo), se abre con imágenes de fieras de enorme su-

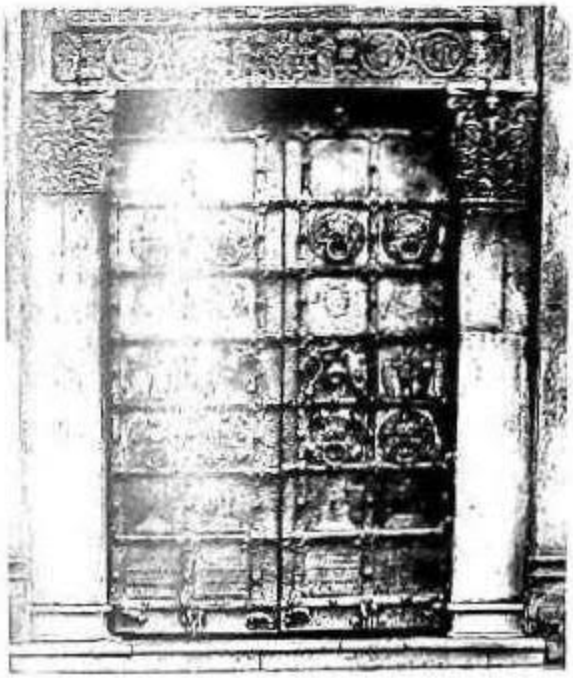


Figura 16. Oderisio da Benevento, Troia (Foggia), catedral de Santa Maria Assunta, puertas de bronce.

gestión en el lejano mundo transalpino, sin cuyos modelos serían incomprensibles. Se declara su comitente, en el año 1119, el obispo Guillermo II, responsable de la reconstrucción del propio edificio, y el artista ha sido identificado de común acuerdo por la historiografía moderna con «Oderisio da Benevento» por su firma en la cercana puerta de 1127 en el lado derecho de la catedral de Troia. Por primera vez en el Medievo meridional, aquí, en Troia, una iglesia explotaba al máximo las posibilidades expresivas del bronce, al multiplicar las cabezas-aldabón en dos registros de cuatro cuarterones y al añadir otros dos con monstruosas criaturas aladas anguiliformes, que emergen libremente del fondo. Ninguna otra, salvo la perdida de Capua (documentada sólo por un grabado del siglo XVIII), repetirá una composición semejante, y sería lógico preguntarse, sin posibilidad de respuestas documentadas, qué motivos pudieron haber favorecido en el comitente o en el artista esta elección fuera de lo común. Desde luego la elección de los materiales, con el bronce combinado con la ebúrnea elegancia de los mármoles que lo enmarcan, difícilmente puede negar la intencionada voluntad de una ostentación de riqueza y, por consiguiente, de poder.

Perdida la puerta de bronce de Capua, de 1122, la segunda puerta de bronce de Troia, colocada en 1127 en el lado sur, no repite el logro de ocho años antes, pero vuelve a depositar el principal mensaje figurativo en imágenes «planas» y en una monumental inscripción con letras capitales en dos registros. Puesto que aquí el mensaje está destinado a glorificar a los protagonistas del episcopado de la ciudad, para la composición se eligen las placas grabadas y damasquinadas, con una importante reducción del sobresaliente conjunto de elementos plásticos, que muestra además un regreso «al orden», según los modelos de la más tradicional Antigüedad de la Magna Grecia.

Única por su configuración por el uso de una preeminente decoración vegetal, en la que dos florones dominan por posición y tamaño los tachones con figuras de animales, la posterior puerta de bronce de la Capilla Palatina de Palermo expresa la necesidad de sellar desde el principio con una adecuada riqueza material el ingreso de un espacio que indiscutiblemente querían que tuviera una simbólica y prestigiosa belleza.

La puerta de Montecassino de Oderisio demuestra que, en cualquier caso, las puertas de bronce se habían convertido mientras tanto en un vehículo y soporte de pura ostentación, sin explotar en absoluto sus posibilidades figurativas, confiadas tanto a la bidimensional técnica del da-

masquinado de importación bizantina como a la decoración tridimensional de la primera puerta de Troia. De hecho, la puerta de Oderisio cambió completamente la imagen de la puerta de Desiderio, al servirse del anverso de los paneles de esta última para exponer en la fachada una declaración de las posesiones de la abadía según un procedimiento imitado después en la iglesia del monasterio benedictino de San Clemente de Casauria (Abruzzo) durante la época del abad Leonate (1176-1182). En este contexto y con este fondo se introduce la novedad de las puertas de bronce de los últimos años de la época normanda: las tres realizadas por Barisano da Trani para las catedrales de su ciudad, de Ravello y de Monreale y la hecha para el mismo edificio siciliano por el pisano Bonanno, responsable también de la puerta de la catedral de Pisa.

En la decisión del comitente de la puerta de Trani de dotar al principal edificio eclesiástico de su ciudad de una puerta de bronce pudo desempeñar un papel la propia disponibilidad de un artista conciudadano como Barisano (fig. 17). Ni siquiera San Nicolás o la catedral de Bari disponían (ni dispondrían) de una puerta así, y mucho menos las otras numerosas catedrales de la costa pullesa y de la región, exceptuando los casos, lejanos en el tiempo, de Montesantangelo, Canosa y Troia. La puerta, seguramente realizada en los años setenta, dispone y repite por toda la superficie «iconos» compartimentados por elegantes fajas ornamentales y posee sólo dos pequeños prótomos leoninos en resalte. Con su ligero relieve, que apenas crea sombras, la puerta es todo lo contrario del dramatismo plástico de la puerta occidental de Troia. Barisano trabajó usando moldes que pudo repetir tanto en la propia puerta, por ejemplo, en el caso de la doble imagen de

Figura 17. Barisano da Trani. Trani (Bari), catedral de San Nicolás Peregrino, puertas de bronce. *ca* 1180-1190.

Cristo en majestad, como en las otras dos puertas que se le encargaron y que son testimonio de su éxito. Por desgracia no tenemos nada más que atestigüe su actividad, seguramente extendida también a otras manufacturas, que han desaparecido sin dejar ningún rastro. La idea de una composición semejante se la pudieron inspirar otras experiencias parecidas del mundo bizantino, no necesariamente con el mismo material, como, por ejemplo, la puerta de madera de Ocrida hoy en Sofía, o tal vez una genial nueva propuesta en formato grande de los diminutos iconos de marfil, esteatita u otro material.

La solución alternativa a la del artista de Trani es la del pisano Bonanno, quien en la catedral de Monreale recibió el encargo para el ingreso principal. Con dos puertas de bronce se subrayaba también aquí el alto nivel del proyecto de este edi-

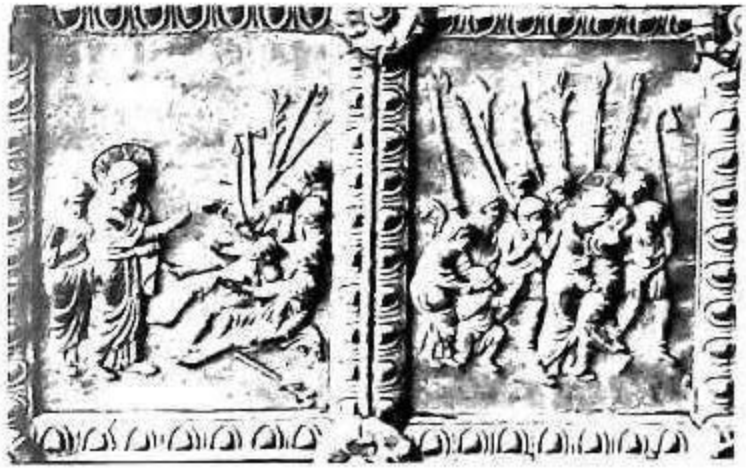


Figura 18. Benevento, catedral de San Bartolomé, puertas de bronce, el prendimiento de Cristo, comienzos del siglo XIII.

ficio, el único entre las iglesias episcopales que las tenían. El hecho de que Bonanno fuera elegido para la puerta mayor no indica una mayor preferencia hacia él respecto a Barisano, autor de la puerta lateral, sino solamente la mayor importancia del mensaje neotestamentario aquí expuesto, cuya estructura narrativa se adaptaba menos a la formación del maestro pullés. En un edificio cuya peculiaridad figurativa alcanzaba el máximo prestigio con su hiperbólica extensión musiva, también en la portada había que «narrar» escenas y no sólo presentar imágenes devocionales (como en el caso de la otra puerta). Bonanno cumplió su cometido con una obra que satisfizo eficazmente los requisitos de la narración pero que sin duda muestra, por lo menos al espectador de hoy, unos severos límites cualitativos en la rigidez de las figuras o en la simplificación plástica de los elementos en resalte, subrayados de manera muy diferente un siglo y medio antes en la puerta de bronce de Hildesheim.

La idea de exponer una densa narración testamentaria en la entrada de la iglesia (como ya se había hecho en el norte de Italia, en San Zenón de Verona) tuvo poco después una continuación en Campania, con la catedral de Benevento. De unas proporciones tales que podían tranquilamente contener ocho paneles en nueve registros (fig. 18), la puerta supera también a la más grande de las puertas damasquinadas, como la de Salerno. Con sus 44 escenas neotestamentarias, 24 paneles de obispos y cuatro de prótomos con animales, supone el canto del cisne de una tipología decorativa de las iglesias medievales que aquí encontraría su final.

En el sur no será un edificio sagrado el que las vuelva a poner de moda, más de dos siglos después, sino el castillo de un príncipe, el rey Ferrante de Aragón, que en la puerta del arco interior de acceso al Castel Nuovo hizo celebrar su triunfo sobre los barones rebeldes.

Valentino Pace y Giorgia Pollio

De Valentino Pace es «El ejemplo de las puertas de bronce del Sur de Italia»; de Giorgia Pollio, la «Introducción».

□ Duchesne L. (ed.), *Le Liber Pontificalis. Texte, introduction et commentaire*, 2 vols., Paris, ²1981, vol. I,

cap. LXXVIII, líneas 14-15, p. 343; León Marsicano, *Chronica Monasterii Casinensis*, edición de H. Hoffmann, *Monumenta Germaniae Historica* (en adelante *MGH*), *Scriptores*, XXXIV, Hannover, 1980, *id.*, *Cronaca di Montecassino (III 26-33)*, edición de F. Aceto y V. Lucherini, Milán, 2001; Pablo Diácono, *Historia Langobardorum* [ed. ital.: *Storia dei Longobardi*, edición de L. Capo, Milán, 1992], Teófilo, *De diversis artibus-The Various Arts*, edición de C. R. Dodwell, Oxford, 1961.

▷ *Le porte di Castel Nuovo. Il restauro*, Nápoles, 1997; Aceto, F., «Una fucina di cultura araba nel XII secolo: la bottega di Ruggiero da Melfi», *Rassegna del Centro di Cultura e Storia Amalfitana* IX, 17 (1999), pp. 85-112; Angelucci, S., «Primi risultati di indagini tecnico-scientifiche sul San Pietro bronzeo della basilica vaticana», *Arte Medievale*, serie II, IV, 2 (1990), pp. 51-58; Angelucci, S. y Marinelli, C. (eds.), *Janua major. La porta di bronzo del Duomo di Benevento e il problema del suo restauro*, catálogo de la exposición (Benevento, 13 de diciembre de 1987-28 de febrero de 1988), Benevento, s. f.; Bloch, H., *Monte Cassino in the Middle Ages*, Roma, 1986, *id.*, «Origin and Fate of the Bronze Doors of Abbot Desiderius of Monte Cassino», *Dumbarton Oaks Papers* 41 (1987), pp. 89-102; Bloch, P. (ed.), *Ex aere solido. Bronze von der Antike bis zur Gegenwart*, catálogo de la exposición (Berlín, 13 de marzo-29 de mayo de 1983), Berlín, 1983; Boeckler, A., *Die Bronzetüren des Bonanus von Pisa und des Barisanus von Trani*, Berlín, 1953; Brenk, B., «La parete occidentale della Cappella Palatina a Palermo», *Arte medievale*, II serie, IV, 2 (1990), pp. 135-150; Cagiano de Azevedo, M., «Sulla detersione delle opere d'arte in bronzo», *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro* XIII (1953), p. 61; Calò Mariani, M. S., «Federico II collezionista e antiquario», en *Aspetti del collezionismo in Italia da Federico II al primo Novecento*, Trapani, 1993, pp. 23-55; Cervini, F., *Il Candelabro Trivulzio nel Duomo di Milano*, Milán, 2000; Cielo, L., «La Porta Bronzea del Duomo di Benevento», *Studi Meridionali* 3-4 (1975), pp. 1-11; *ibid.* 4 (1976), pp. 379-402; Claussen, P. C., «Antikisierende Kleinplastik im Vorfeld und Umkreis des Nicolaus von Verdun», *Römische Historische Mitteilungen* XLI (1999), pp. 95-116; Drescher, H., «Zur Technik bernwardinischer Silber- und Bronzegüsse», en Brandt, M. y Eggebrecht, A. (eds.), *Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen*, catálogo de la exposición (Hildesheim, 6 de febrero-21 de marzo y 15 de agosto-28 de noviembre de 1993), 2 vols., Maguncia, 1993, vol. I, pp. 337-351; Frazer, M. E., «Abbot Desiderius' Revival of the Arts at Montecassino: Additional Evidence», en Rasmussen, J. (ed.), «Church Doors and the Gates of Paradise: Byzantine Bronze Doors», *Dumbarton Oaks Papers* 27 (1973), pp. 147-162; *id.*, *Studien zum europäischen Kunsthandwerk. Festschrift Yvonne Hackenbroch*, Múnich, 1985, pp. 11-23; Matthiae, G., *Le porte bronzee bizantine in Italia*, Roma, 1971; Melezer, W., *La porta di bronzo di Barisano da Trani a Ravello*, Cava de' Tirreni, 1984; *id.*, *La porta di Bonanno a Monreale. teologia e poesia*, Palermo, 1987; Mende, U. (ed.), *Die Bronzetüren des Mittelalters 800-1200*, Múnich, 1983; *id.*, *Bronzegeräte des Mittelalters*, Berlín, 1992; *id.*, «Bronzo», en *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. III, Roma, 1992, Pace, V., «Da Amalfi a Benevento: porte di bronzo figurate dell'Italia meridionale medievale», *Rassegna del Centro di Cultura e Storia Amalfitana* XII (2002); Salomi, S. (ed.), *Le porte di bronzo dall'antichità al secolo XIII*, Roma, 1990; Speciale, L., «Note per l'arte cassinese del XII secolo», en *Monastica: scritti raccolti in memoria del XV centenario della nascita di San Benedetto (480-1980)*, V, pp. 203-240, Montecassino, 1985; Testini, P., «La statua di bronzo o "Colosso" di Barletta», *Vetera christianorum* X (1973), pp. 127-152; Tronzo, W., *The Cultures of His Kingdom*, Princeton, 1997, pp. 43-46; White, J., «The Bronze Doors of Bonanus and the Development of Dramatic Narrative», *Art History* XI, 2 (1988), pp. 158-194.

→ lám. 5.

→ *véase* en este volumen N. Gramaccini y T. Raff, «Iconología de los materiales», pp. 345-363; *véanse también* **Orfebrería y técnicas de orfebre** y **Escultura**.

Cerámicas y terracotas

Cerámica. Un repaso por las cerámicas en la Edad Media europea plantea unos problemas objetivos de encuadramiento a causa de la multiplicidad de los que trabajan en ellas (horneros, alfareros, pintores-ceramista, modeladores), de los usos y los destinos (de tipo doméstico y/o funcional; para preparar y cocer los alimentos, para el servicio de mesa y para la producción farmacéutica; para la decoración

arquitectónica). En este amplio abanico de aplicaciones varían considerablemente el estatus de la técnica y su relación, unas veces subordinada y otras competitiva, con las demás artes. Una primera distinción productiva se debe situar entre el ámbito de acción de los alfareros (de vasijas, de mayólica) y el de los horneros-tejeros para ladrillos destinados a una aplicación arquitectónica, a manos de los maestros de obras; en esta segunda categoría se apoyaban los talleres de escultores que interferían con el uso del barro cocido, en especial para obras de formato importante. Además los pequeños hornos de vasijas –o de vidrios– se situaban a menudo dentro del recinto amurallado y en la vivienda del alfarero, a diferencia de las agrupaciones de los horneros, que estaban a las afueras por motivos de seguridad pública y de obtención de la materia prima.

El impacto de la cerámica en la sociedad medieval fue enorme. Una gran cantidad de información además de las fuentes directas como las arqueológicas –en primer lugar el hallazgo de los hornos– proviene de la serie histórico-documental (inventarios post mórtem, registros de aduanas y peajes, ordenanzas de las artes, etc.). Desde el punto de vista de las artes figurativas la materia ha sufrido un largo ostracismo que la ha confinado en la esfera de la «ceramología» y del mercado del coleccionismo y de las antigüedades, de la que se ha liberado a duras penas. Por tanto, si es relativamente fácil comprender que no se puede prescindir en la decoración hispano-morisca de los llamados «jarrones de la Alhambra», o en el arte de la corte de los duques de Bretaña de los pavimentos de Suscinio en Morbihan, es mucho más problemático estudiar la interacción de los talleres de la Edad Media politécnica y polimatérica o la exacta repercusión de la cerámica en la economía doméstica. Y a esto se añade la reticencia de la documentación escrita a la hora de hablar de la organización de las canterías y la efectiva naturaleza de las piezas, también a causa de la escasa relevancia patrimonial de las cerámicas.

Éstas compitieron durante todo el Medievo con el metal, el vidrio, la madera, la piedra ollar. La dinámica se corresponde desde luego con las diferenciaciones geográficas y censales pero también con exigencias simbólicas y taxonómicas que muchas veces se nos escapan. Si, por ejemplo, con ocasión del paso por Asti de Roberto de Anjou en 1310 –como escribe el cronista Guglielmo Ventura– se le ofreció al rey un suntuoso banquete con piezas de oro y plata, para el banquete de *sepelimentum* del conde Rojo Amadeo VII en Altacomba, en 1392, se pidió expresamente un gran lote de vajillas de madera, acorde con el triste evento además de ser más fácil de conseguir. Las «bacinas» sículo-magrebíes engastadas como piedras preciosas en las iglesias de Pisa (fig. 19), de Pavía o de Noli ya desde finales del siglo X demuestran una refinada consideración por la cerámica esmaltada, evocadora de

Figura 19. Pisa, iglesia de San Martino, exterior del ábside, bacina de mayólica, segundo cuarto del siglo XIII-primera mitad del siglo XIV.

una primacía comercial, capaz de competir por su fulgor metálico con el mosaico y el vidrio.

En la Alta Edad Media, con el agotamiento de las producciones industriales de tradición romana en terra sigillata, se volvieron fundamentales las producciones de ámbito local o regional, con distintos tipos de acabados (estampillado, incisos con estique) y revestimientos (pintados o vidriados), enriquecidas por las aportaciones externas renovadas continuamente (longobardas, bizantinas, etc.). El tipo más conocido es el de la cerámica al «vidriado plomizo» –por el alto porcentaje de plomo– que toma en Roma el nombre de *Forum Ware* por el hallazgo en la fuente de Juturna *(Fons Juturnae)* en el Foro Romano y que tuvo su máxima difusión entre los siglo IX y X (jarros y jarras con adornos de pétalos y escamas).

En la Baja Edad Media se adoptan técnicas y tipologías concretas, en origen elitistas, que determinan la dialéctica entre producciones comunes, con características regionales, y producciones de mayor valor que se centran en una acentuada polarización. Ésta dará vida a unas potencias económicas en el curso del siglo XIV (Valencia por la loza de reflejo metálico y Pisa por la mayólica arcaica). En el norte de Europa, donde durante el siglo XIV la competencia del metal y del gres (Alemania, Beauvaisis) fue muy grande, la producción cerámica vidriada o pintada a la barbotina líquida gozó igualmente de un amplio desarrollo que siguió una línea de evolución desde la época carolingia. Las aplicaciones de la cerámica vidriada están diversificadas y así se utiliza también en las armas, los cuernos, las losas sepulcrales (tumba de Guillaume de Margerai en el museo Thomas Henry de Cherbourg, de la abadía de Notre-Dame-du-Voeu, 1280-1290). Por ejemplo, los yacimientos parisinos (Saint-Denis, pórtico de Notre-Dame) han sacado a la luz una vasta producción de jarras y jarros con decoración de escamas. En Flandes, Inglaterra y Alemania son típicas las jarras vidriadas con formas antropomorfas. Pero el ejemplo más apasionante está formado por los azulejos con incrustaciones para la pavimentación, que sustituyen los más laboriosos suelos de mosaico de tipo cisterciense (a su vez inspirados en modelos italianos). Esta técnica, practicada con éxito en el norte de Francia (abadía de Saint-Pierre-sur-Dives) y en Flandes, fue perfeccionada en Inglaterra gracias al patronazgo de Enrique III (suelo de la capilla de Clarendon Palace de Salisbury, *ca.* 1244). La calidad figurativa más alta de esta pintura cerámica la alcanzaron las baldosas con historias de Tristán e Isolda, halladas en la abadía de Chertsey en Surrey, realizadas entre 1250 y 1290 (fig. 20).

En la Europa mediterránea las dos grandes vías practicadas son las de la cerámica vidriada plomiza sobre engobe de tierra blanca, de origen bizantino, y la de la cerámica revestida con esmalte estannífero opaco, sintetizada recientemente con la

Figura 20. Maestro de Chertsey, baldosa con incrustaciones de la abadía de San Pedro de Chertsey (Surrey), *ca.* 1250-1260.

denominación «verde y negro» –debido a los óxidos de cobre y manganeso empleados en la decoración–, perteneciente a la historia del Mediterráneo occidental. Entre finales del siglo X y mediados del XIII desempeñaron un papel decisivo, especialmente en la península Italiana, las importaciones promovidas por las repúblicas marineras. Los nuevos tráficos venecianos de finales del siglo XII relacionados con las cruzadas –especialmente después de 1204– llevaron a la laguna las cerámicas esgrafiadas sobre engobe desde Corinto y Constantinopla (entre ellas la llamada *Zeuxippus Ware*) dando origen a imitaciones locales a su vez exportadas. A través de las rutas adriáticas llegan las protomayólicas de Apulia y del Magreb y, en menor medida, productos de Persia y Egipto.

En Pisa –el caso italiano mejor estudiado, también con el auxilio de análisis químicos, mineralógicos y petrográficos– los datos de las excavaciones permiten relacionar los productos de lujo de los ajuares domésticos con las escudillas con destino arquitectónico («bacinas») colocadas en gran cantidad en las iglesias de la ciudad. Sólo el caso de Santa Cecilia (1210-1230), con sus 117 piezas, revela una parte de la circulación cerámica mediterránea (esgrafiada tirrena de Savona, protomayólica de Pulla y Sicilia, lozas doradas españolas, junto a un limitado número de piezas tunecinas y del Oriente Medio islámico) y la evolución de una producción pisana que tendrá una gran circulación en los siglos XIV y XV, con caracteres cada vez más estandarizados.

El origen diversificado de estas producciones distingue dos técnicas de revestimiento: el esmalte y el engobe, que tendrán un gran desarrollo en la producción occidental. La península Ibérica conoce desde el siglo X una producción palatina de loza decorada en verde y negro y con la técnica de la *cuerda seca* (comparable al esmalte *cloisonné*) en la ciudad califal de Medina Azahara. La producción de Al-Andalus continúa a lo largo del siglo XII con los esgrafiados de Murcia (que imitan las formas metálicas) y los reflejos metálicos con tres cochuras de Málaga (obra dorada). De Málaga proceden los famosos azulejos para el palacio de Granada, mientras que en el siglo XIV las lozas doradas valencianas serán sinónimo de lujo en las residencias patricias europeas.

La primera forma de mayólica producida en el sur de Italia se conoce convencionalmente como protomayólica, en el marco de una vasta koiné que comprende las regiones de Ifriqiya (Túnez), Sicilia oriental (Gela) y Apulia (Brindisi, Lucera). Las excavaciones en la zona de San Pietro degli Schiavoni en Brindisi han sacado a la luz los datos más sobresalientes sobre la producción local del siglo XIII, que muestra una calidad muy elvada en el marco del patronazgo de Federico II (yacimiento del castillo de Oria). Se puede comprender el favor que encontró esta producción de nueva riqueza cromática –debida al añadido del negro, amarillo y azul– en época suabo-angevina, tanto en los contextos dominados por la cultura de la madera o del simple vidriado, donde está destinada principalmente a la decoración arquitectónica, como en el Mediterráneo oriental, donde guarda un similar aspecto exótico; sólo tenemos que pensar en la presencia de la cerámica tipo Gela a lo largo de los itinerarios de las ferias suabas y en las naves de trigo siciliano, en Pisa, en Venecia, en Oriente Medio (Atlit, Al-Mina) o en Gaeta (campanario de la catedral, 1278-1279).

En el siglo XIII la función de cerámica-guía para las clases urbanas en el centro-

norte de Italia fue asumida por la llamada «mayólica arcaica». Con el avance de los estudios parece cada vez más improbable que ésta hubiera derivado directamente de la protomayólica meridional, ya que forma parte de la misma transmisión de conocimientos y técnicas que en el siglo XIII se extendió por toda la península Italiana. Producida inicialmente en un número limitado de centros, tuvo un pleno desarrollo en la segunda mitad del siglo XIII en Emilia Romagna (Bolonia, Faenza), Toscana y Umbría (Siena, Florencia, Arezzo, Montalcino, Orvieto) y Lazio (Viterbo, Roma). En el siglo XIV surgen algunos centros regionales especializados como Deruta en Umbría (al que acude también para abastecerse el convento franciscano de Asís). La calidad de esta producción respecto a la vidriada común y el incremento del número de formas le aseguraron una rápida consolidación en las mesas de las clases urbanas como señal de estatus social, así como en esas realidades caracterizadas por una relación privilegiada con las ciudades y por una relativa circulación de riqueza (es el caso de la localidad minera de Rocca San Silvestro en Campiglia Marittima). El uso de pigmentos sobre fondo blanco lechoso (verde óxido de cobre, negro manganeso, azul cobalto) garantizó además a la mayólica arcaica su ingreso de pleno derecho en la circulación de la cultura figurativa (motivos anicónicos, bestiarios, heráldica), hasta tal punto que es inimaginable el paisaje de las ciudades italianas sin la presencia de estos objetos tanto en los ajuares como en las decoraciones arquitectónicas.

Otras áreas productivas de la cuenca del Mediterráneo han empezado a ser objeto de atención recientemente. En Marsella la investigación arqueológica de una parte del barrio de los alfareros de Sainte-Barbe (*burgus oleriorum*) ha sacado a la luz la existencia de cerámicas esmaltadas en pasta calcárea, producidas en el Mediodía francés desde comienzos del siglo XIII, tanto para los usos cotidianos como de decoración arquitectónica (baldosas para suelos realizados por *magistri de mallonis*). Los pontífices aviñoneses manifestaron un interés constante por este tipo de manufacturas. Su efectiva calidad se debe medir desde luego teniendo en cuenta los precios de venta, entonces considerables, pero está claro que esta moda se impuso como una lujosa rutina en la región, como demuestran los arquetipos de tierra refractaria del castillo de Juan XXII en Châteauneuf-du-Pape y los numerosos encargos pontificios.

En el ámbito de la cerámica con decoración esgrafiada sobre engobe, con revestimiento de barniz plomizo transparente animada por toques de óxido de cobre y óxido de hierro, Savona tiene la prioridad en la zona del Tirreno como patria de la llamada «esgrafiada arcaica tirrena»; es más, resulta el único centro en el que a comienzos del siglo XIII coexiste la doble técnica de revestimiento. En la vertiente adriática también Venecia desempeñó un papel de vanguardia a partir del siglo XII, con elaboraciones ordenadas por la crítica para el siglo XIII (tipo «espiral y círculo», «San Bartolo», «Santa Croce»). La adopción de la técnica de decoración sobre engobe procedió con fortuna alterna en el curso del siglo XIV en el norte de Italia. En el último cuarto del siglo, mientras que la mayólica italiana evoluciona hacia tipologías refinadas y plenamente características del siglo XV («zafre en relieve», «italo-morisca»), la llamada «esgrafiada arcaica padana» conquista para unas producciones limitadas unas formas expresivas de especial elegancia, desempeñando

un papel de complementariedad para el servicio de mesa con la mayólica arcaica. El centro de irradiación y exportación de los talleres tal vez habría que buscarlo en los dominios de los Visconti, pero la cerámica esgrafiada arcaica del valle del Po encontrará su plena ciudadanía en los grandes centros de la llanura del Po oriental (Padua, Ferrara, Bolonia y Forlí); en Ferrara la cerámica esgrafiada, además de satisfacer una amplia gama de destinos y usos, llegará a sustituir en el siglo XV a las vajillas de metal en las mesas de la corte.

La adopción de algunas técnicas se produjo en función de la facilidad para conseguir las materias primas y del traslado (o deportación) de talleres especializados. Los ceramistas de Faenza utilizaron la tierra del Valle del Lamone, clara y plástica, mientras que las canteras del Tretto en Schio que suministraban la «tierra blanca» de Vicenza eran la base para el procedimiento del engobe. Y lo mismo para las cubiertas. Si el esmalte en España tuvo éxito por la amplia disponibilidad de estaño, en el sur de Italia se recurrió al plomo –relacionado con las vetas de plata de interés monetario pero de libre mercado– de las minas de Sila (Longobucco) y a mitad del siglo XIV se utilizó el plomo de Serbia y Bosnia embarcado en los puertos albaneses.

La fabricación de producciones de valor plantea el problema de la inmigración de talleres especializados. El fenómeno no es en absoluto esporádico dada la gran movilidad de los trabajadores, a veces artífices de producciones limitadas que no tuvieron una continuación. Por eso se ha pensado que el precoz desarrollo de la cerámica esgrafiada y de la mayólica en Savona (desde el último siglo XII) se debió a la llegada de talleres especializados. En 1223 Federico II de Suabia deportó a Lucera a los ceramistas islámicos, determinando así la producción de protomayólica en la Capitanata, con el consiguiente abandono de los hornos de la zona de Agrigento (de forma parecida se produjo el traslado de los sarracenos a Nápoles por voluntad de Carlos II de Anjou, después de la destrucción de Lucera en 1301).

El fenómeno de los alfareros polivalentes nos da pie a algunas breves consideraciones sobre las producciones destinadas a la construcción, a menudo debidas a los mismos talleres, como ha demostrado el estudio de los ceramistas provenzales. En el sur de Europa una de las expresiones más fascinantes está formada por las llamadas «bacinas», escudillas y jofainas para la mesa destinadas a decorar partes de edificios religiosos y civiles (fachadas y coronamientos, ábsides, claustros y campanarios) en un espacio de tiempo comprendido entre los siglos X y XV. La decoración cerámica en la construcción pertenece a las tradiciones bizantina e islámica y tuvo unas especiales expresiones en Europa oriental (por ejemplo en Bulgaria entre los siglos IX y XIV). En Italia se puede observar el uso prolongado y la concentración de bacinas en ciertas regiones como el Lazio, la Toscana y las Marcas –unas doscientas sesenta bacinas embutidas sólo en el claustro de San Nicola de Tolentino– o en centros urbanos como Pavía y Pisa (cfr. fig. 19), mientras que sorprende su ausencia o escasez en áreas potencialmente proclives como Venecia, la Provenza y el sur de Italia. En el primer caso se incluyen catedrales románicas y abadías góticas, torres y puertas cívicas y residencias urbanas. Ni siquiera los cistercienses fueron inmunes, aunque las aplicaciones no parecen muy tempranas respecto a las prescripciones de austeridad de la orden (Morimondo, Santa Maria in Castagnola de Chiaravalle o Silvacane), lo que confirma el hecho de que la aplicación está

relacionada principalmente con la difusión de modelos arquitectónicos por áreas homogéneas y que ya estaba prevista en los proyectos originales (macroscópico es el caso del románico pisano en Cerdeña). En muchos casos se ha descubierto una vía de transmisión que dependía de los tráficos y las grandes arterias de comunicación (bacinas de San Gimignano o el trecho del Valdelsa en la Vía Francígena). Quedan muchos puntos por aclarar sobre el origen y sobre el significado de las bacinas, y uno de los principales es qué sentido tenía relegar tanta belleza a unas alturas inaccesibles; sin embargo lo que sí está claro es el origen áulico de las aplicaciones más antiguas, con un material insólito procedente de tierras lejanas, respecto a los usos tardomedievales que prefieren los nuevos tipos de cerámica de producción local. Este fenómeno se puede explicar con dos ejemplos piamonteses inéditos: la torre del siglo XIII de la cisterciense Santa María de Lucedio y el campanario románico de la pequeña iglesia de San Nicolao de Ala di Stura, en los Alpes occidentales, ambos decorados con formas góticas que incluían las bacinas.

En Italia la cerámica como decoración plástico-arquitectónica tuvo muchas aplicaciones. En el siglo XIII se encuentran aplicaciones de mayólica (normalmente en blanco, verde y negro) en las tumbas de los glosadores de San Francesco y San Domenico de Bolonia (vidriado plomizo y estannífero), en la *tribuna Nepis* y el altar de la basílica superior de Asís, en las cruces incrustadas de la catedral de Bari y el ciborio de San Pietro *ad Oratorium* de Capestrano, y en la primera mitad del siglo XIV en el ábside de la catedral de Lucca. En el ambón de San Giovanni a Toro de Ravello, una serie de bacinas del «tipo Raqqa» de origen oriental (Siria y Egipto fatimí), que se pueden fechar en la mitad del siglo XIII, se incluyó en la decoración musivaria que comprende teselas cerámicas del mismo tipo (y lo mismo pasó con las bacinas incluidas en una banda cosmatesca en la fachada de San Pedro de Tuscania o con las baldosas de complemento de los mosaicos de la catedral de Orvieto en 1321). También tiene una especial importancia la mayólica azul que sirve de fondo al tímpano de Andrea Pisano y a los losanges del segundo orden de bajorrelieves del campanario de Giotto en Florencia (*ca.* 1337-1340), que exalta el valor áulico de estos revestimientos, herederos de la tradición musivaria en *opus sectile* y de los aparatos cosmatescos (no olvidemos la importancia de estas mayólicas para el comienzo de la escultura con esmalte de Luca della Robbia, activo en la misma cantería del campanario en 1437-1439). Un episodio ocurrido en el sur revelador de una demanda más propiamente figurativa está documentado en 1298: Carlos II de Anjou pide al *stratigoto* [máxima autoridad administrativa de la ciudad *(N. de la T).*] de Salerno «pictorem unum magistrum pro matunibus faciendis», lo que demuestra una preferencia por las manufacturas difundidas en el mundo transalpino y al mismo tiempo la carencia local de proyectistas especializados en la pintura sobre cerámica.

De esta forma la península confirma su importante papel de taller de experiencias orientales que unas veces recupera la tradición latina y otras reelabora los conocimientos transmitidos por la cultura islámica ávidamente asumidos en el Mediterráneo occidental. No son muchas las técnicas que pueden presumir de esta permeabilidad, como puede sintetizar, por último, la construcción de una capilla por obra de Giovanni da Montecorvino –arzobispo de Kanbalik desde 1307– en su primera sede obispal en Mongolia: una estructura de tipo

románico con ladrillos de ejecución italiana y revestimiento de las paredes exteriores de cerámica, según la tradición china, con decoración gótica.

Los ejemplos presentados confirman que la cerámica, además de marcar la renovación de la cultura material (servicios de mesa), en sus expresiones más sofisticadas ha sabido competir con las artes suntuarias (mosaico, vidrio, esmalte), ya fuera sustituyéndolas a causa del valor de esas materias, ya fuera creando una nueva tradición de aplicaciones e iconografías fieles a la cultura figurativa de la época, con un desarrollo en términos de percepción visual orientada a los valores epidérmicos y táctiles de la materia que se manifestarán plenamente en el siglo XV.

Terracota. La terracota ha tenido una escasa autonomía crítica a causa de la materia de base relegada a la esfera de anónimos alfareros, la inevitable dependencia de las exigencias funcionales y las de las canterías y el objetivo mimetismo técnico creado por los intentos de ennoblecimiento (revestimientos pictóricos, vidriados o esmaltados). La riqueza sorprendente de soluciones y problemas deriva de las interferencias productivas con las demás artes del fuego (cerámica, vidrio, bronce) y con el trabajo de los materiales blandos (cera, yeso, escayola). Puesto que también intervenía en los procesos productivos del arte del bronce, conquistó ocasionalmente una autonomía técnica y expresiva. Es evidente luego la continuidad con el arte de la cerámica con el que comparte elaboradores y procesos productivos (sobre todo para suelos y revestimientos murales).

La terracota artística se pone en funcionamiento a partir de una producción ordinaria que requiere una importante inversión. Un primer trabajo crítico se debe ocupar por tanto de los lugares del barro cocido: Languedoc, este de Inglaterra, Flandes, llanuras del Báltico, llanura del Po, Siena y Certaldo, además de Florencia y Volterra. Las grandes abadías altomedievales (San Vincenzo al Volturno), las órdenes religiosas (cistercienses, premostratenses, caballeros teutónicos) y las instituciones municipales promovieron y tutelaron las producciones de terracota (cerámica, ladrillos, tejas), fruto de unas revoluciones técnico-productivas que transmitirían a las filiales o a fábricas amigas.

El uso medieval del barro cocido se basa en la gran tradición clásica ligada a la manipulación directa de la materia y sobre todo a la producción en serie (múltiples helenísticos, coroplastia etrusco-romana). Frente a esta herencia que atribuye al *plastes* una función demiúrgica y a las figuras de arcilla un valor arquetípico, no separado de una autoridad moral (las *antefixa fictilia* de catoniana memoria, opuestas a los *ornamenta* procedentes de Atenas y Corintio), los testimonios altomedievales, en su mayoría reelaboraciones labradas de terracotas romanas, parecen muy poca cosa aunque no olvidaron la tradición tardoantigua. Entre ellos se encuentran los ladrillos de producción andaluza (siglos V-VII), las antefijas y los modillones de época merovingia y carolingia (París) y los ladrillos trabajados de la Italia longobarda; en este caso la terracota muestra un estrecho parentesco de modelos y de destinos con el estuco y colabora en el suntuoso revestimiento cromático de las basílicas (San Salvatore de Brescia). En el área alto-adriática de cultura bizantina la terracota ha originado unas producciones estilísticamente homogéneas con la escultura de piedra (ladrillos con cruces y motivos vegetales animados), entre los siglos X y XI, cuya prioridad de invención se la disputan Ve-

necia y Rávena. Al inicio del milenio la cantería del Maestro Mazulo para el pórtico de Santa María de Pomposa (1026; fig. 21) propone una rica decoración cerámica (baldosas entalladas y pintadas, bacinas arquitectónicas enmarcadas con incrustaciones de barro cocido) que sintetiza, junto a la plena recuperación de las producciones de terracota, la tradición cromática tardoantigua ravenaica y bizantina.

El desarrollo de las producciones bajomedievales se manifiesta a través de fábricas nuevas o de añadidos de canterías. El uso del barro cocido, aunque caro, podía resultar muy competitivo. Al explotar los recursos del lugar, garantizaba un abastecimiento constante que liberaba de la esclavitud de las canteras, y asimismo daba la posibilidad de preparar el material in situ mediante la instalación de hornos. En España, el arte mudéjar lo privilegió al asociarlo con la cerámica policroma (Zaragoza, Teruel, Calatayud). En el norte de Europa, el gótico de las catedrales se tradujo en construcciones de ladrillo en Dinamarca (catedral de Roskilde, a partir de 1170), así como en la ciudades bálticas del norte de Alemania (Marienkirche de Lübeck, a partir de comienzos del siglo XIII; iglesia patricia de San Nicolás y Palacio Municipal de Stralsund, del siglo XIV), con la consecuencia no secundaria de rebajar la decoración arquitectónica y de limitar la escultura en piedra. Un papel peculiar para el desarrollo de la terracota elaborada lo desempeñaron los cistercienses. El *opus* bernardo, inspirado por el binomio tecnología y belleza y orientado muy tempranamente hacia la producción de modelos, tanto para las estructuras monásticas como de trabajo, favoreció la instalación temprana de hornos en las granjas de la orden (*domus laterum*). Para la abadía de las Dunas en la costa de Flandes, sobre los cimientos de piedra se edificó en la primera mitad del siglo XIII el alzado de ladrillo usando ladrillos modelados y estampados para los pilares, las claves de las bóvedas y los capiteles *à corbeille*. Encontramos unos procesos análogos en las abadías de las regiones del Báltico (Chorin, Doberan), áreas donde la promoción industrial del barro cocido es muy importante incluso entre los monjes premostratenses (Jerichow) y los Caballeros Teutónicos (castillo de Marienburg). No se ha demostrado que los productos cistercienses estuvieran comercializados, si bien no faltaron simbiosis con las ciudades vecinas –especialmente documentadas en Italia– y unas miradas cesiones de materiales y talleres: los preciados ladrillos decorados de la abadía de Sankt Urban (Aargau) se han encontrado en fábricas de alguna forma relacionadas con la abadía, entre ellas algunos castillos pertenecientes a familias amigas del monasterio.

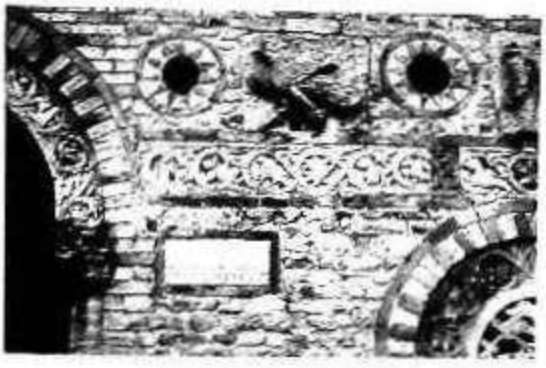


Figura 21. Pomposa, iglesia (antes abacial) de Santa María, pórtico, friso de terracota, segunda década del siglo XI, detalle.

En Italia la aplicación más peculiar, desde el siglo XI (campanario de San Michele de Pavía), es la de la terracota arquitectónica con funciones estructurales y ornamentales. Aquí, en mayor medida que en el norte de Europa, la terracota, en vez de empobrecer la decoración arquitectónica, la orientó hacia la elaboración en bajorrelieve

de un repertorio iconográfico, peculiar y básicamente anicónico, durante el siglo XIV. La patria reconocida de esta tradición es la llanura del Po, sobre todo el área lombarda, con ramificaciones en los valles (de Susa a Cividale), pero en otras regiones de la vertiente adriática (Marcas y Abruzo) la terracota dio forma a centros como Tolentino, Fermo o Penne (y lo mismo ocurrió en ciudades como Siena, Lucca o San Gimignano a finales del siglo XIII cuando el uso del barro cocido se hizo preponderante). Los paisajes de la terracota durante los siglos XIII y XIV incluyen las primeras iglesias de las ciudades (triángulo Lodi-Crema-Cremona), los centros mendicantes (San Domenico de Imola, 1340; Sant'Agostino de Fermo, finales del siglo XIV), palacios públicos y privados (Gótico de Piacenza, 1281; Palacio de la Mercancía de Bolonia, 1384) y obras de servicio (Fuente Nueva de Siena). La aplicación de módulos labrados o estampados incluye cornisas de cincha y ménsulas de coronamiento, arcos de portadas y ventanas, menos frecuentemente pilares y capiteles, siguiendo los «horizontes decorativos» (Pastoureau) y las necesidades de orden abstractivo y taxonómico del hombre medieval, confiadas a figuras geométricas y modelos de segura memorización. Pero en barro cocido también se realizan epígrafes, losas sepulcrales, chimeneas, exvotos y una cantidad de insignias heráldicas con arreglo a las exigencias de visibilidad cada vez más pronunciadas de familias y corporaciones. En este sentido la terracota cumple al igual que la piedra una tarea de decoración de la ciudad *(hornamentum e concinnitas)* predeterminada por las élites urbanas para los espacios públicos, e igualmente responde a las exigencias de pobreza no radical manifestadas por los cistercienses y por las órdenes mendicantes. El primer resultado estético se consiguió con el tratamiento de la terracota en muros nobles –en Ferrara desde el siglo XII– con ladrillos esgrafiados y pulimentados para las partes importantes, revestimiento cromático reforzador del barro cocido, a veces en falso ladrillo con las juntas blancas y decoraciones pintadas sacadas del mismo depósito de la plástica ornamental.

Volviendo a la llanura del Po, en ciertos contextos (Chieri al oeste, *facies* de Imola y Bolonia al este) se ha podido hacer un repertorio de motivos y se han determinado las relaciones técnicas y proyectuales con las demás técnicas, en especial con la escultura de piedra. En general queda por reconstruir la geografía del barro cocido y su fuerza de expansión.

Por lo que se refiere a la plástica autónoma, hay que preguntarse si los pocos testimonios escultóricos como el San Marcelino del Museo Diocesano de Ancona, del siglo XIV, pueden considerarse como un indicio de una producción más amplia. Es probable que en la península Italiana el legado clásico haya influido desde muy pronto en la apreciación humanística de las excepcionales posibilidades miméticas ofrecidas por los materiales blandos como la cera, el yeso o la arcilla, con acentos nostálgicos de *genius loci* (da fe de ello la admiración de Petrarca por las «estatuas pintadas», tras las huellas de los más famosos *topoi* plinianos). Sin duda la terracota gozó de un especial interés en el último Medievo europeo, en paralelo con la recuperación humanista en la Florencia de la primera parte del siglo XV y sus análogas bases de carácter económico y de experimentación técnico-expresiva. A los ensayos de los grandes toscanos en torno a 1410 (el Josué de Donatello para los contrafuertes de la catedral de Florencia, documentado; la Virgen con el Niño del Museo Cívico Medieval de Bolonia, atribuida a Jacopo della Quercia) responde el florecimiento de Vír-

genes con el Niño realizadas en el área germánica (Suabia, Franconia, Rin central) en moldes de pequeño y medio formato. En Núremberg la plástica en terracota es un componente esencial del llamado «estilo blando», y contribuyó a definir el gusto de la época con sus refinados acabados de la superficie. Si el caballero abanderado del Bode Museum de Berlín revela todavía una dependencia de la escultura en piedra (de la «fuente bella» de la ciudad, *Schönen brunnen*, quizá obra del mismo maestro), los célebres apóstoles del Museo Nacional Germánico (fig. 22), de impreciso origen conventual, son una obra maestra absoluta por la viva expresividad que le concede el material, «añadiéndoles materia» (los suaves pliegues de los paños están creados por bastoncillos de arcilla superpuestos, los rasgos fisonómicos están modelados con el estique y el peine). Pertenecen a esta cultura los delicados productos de escultura y pintura del Gótico internacional del norte de Italia, entre los cuales se encuentra un grupo de Vírgenes de la Humildad inspiradas por el taller del Maestro de Lonigo. Los testimonios documentales demuestran un uso frecuente de la terracota en el mobiliario y la decoración de la catedral de Módena –el primer retablo en relieve, para el altar Valentini, es de 1404– y llevan incluso a fechas anteriores: es el caso de la sorprendente hornacina funeraria de «arcilla cocida en relieve» del obispo de Vercelli Lombardo della Torre, erigida en el presbiterio de Santo Stefano de Biella donde fue enterrado en 1343.

Figura 22. Maestro de los Apóstoles de Núremberg, san Bartolomé, terracota, *ca.* 1400.

Los ejemplos producidos demuestran que la terracota, más allá de cualquier jerarquía preconstituida, representa en la Baja Edad Media uno de los muchos materiales disponibles. Su adopción para fábricas importantes confirma el ascenso de un material innovador con unas grandes posibilidades técnicas y expresivas –relacionado a menudo con una reorientación estilística–, pero también consagra su madurez expresiva adquirida en un cierto medio territorial. Por ejemplo, la basílica de Saint-Sernin de Toulouse empezada en piedra fue completada con ladrillos. Los abades franceses de la Sacra de San Michele, tras la apertura al taller piacentino de Nicoló, utilizan el ladrillo para el revestimiento interior de la iglesia abacial, ya a comienzos del siglo XIII. En el norte de Italia es oportuno citar la refinada *facies* veneciana de barro cocido visto del San Marcos de época de los Contarini, según el modelo del Apostoleion de Constantinopla, o los comienzos de la catedral milanesa (restos en la sacristía norte) en el momento en el que la terracota lombarda había conquistado el tratamiento cromático más refinado. En la fábrica ambrosiana el cambio al mármol de Candoglia –que se produjo, como indican las compras efectuadas, a partir de 1388– corresponde evidentemente a motivos de prestigio inter-

nacional de Gian Galeazzo Visconti, aunque la solución del mármol, al menos para la fachada de los edificios más prestigiosos, era casi obligada en la Lombardía del siglo XIV (ya fuera la catedral de Monza o la iglesia de Santa María de Brera). Lo que importa subrayar básicamente es la plena integración de la terracota en la dinámica de los centros y de la promoción artística, al servicio de diseñadores cualificados. Un especial significado lo asumirá luego la infiltración de la técnica en tradicionales reinos de la piedra como la región de Como (rosetón de terracota vidriada de la iglesia parroquial de Bellano, añadido después de la realización de la fachada marmórea de 1348), o incluso en los Apeninos piacentinos, el Genovesado y el Oeste ligur (construcciones de Albenga).

Algunas consideraciones técnicas finales pueden aportar alguna aclaración sobre el estatus de la técnica y de sus artífices y sobre las relaciones con las demás artes. La terracota oscila entre elaboraciones geniales ligadas al experimentalismo y a unas inéditas libertades de *inventio,* reducciones de otras técnicas más nobles y consideradas y traducciones en serie realizadas con un molde matriz. Evidentemente todo ello tiene importancia, sin que los procesos de reducción o de copia se puedan interpretar en términos puramente minimalistas (no hay que olvidar, por ejemplo, la modernidad de la práctica del molde, tanto para ampliar el sector de la clientela que libera nuevas fuerzas productivas, como por las implicaciones ligadas al diseño de calidad). La arcilla podía ser manipulada en la pasta blanda, grabada con la «consistencia del cuero», labrada en frío después de la cocción o moldeada en serie en matrices de yeso, madera o terracota (esta última práctica no tuvo una especial relevancia artística antes del siglo XIV). Recibía un revestimiento cromático que seguía el gusto de la época, hasta el punto de ser considerada una escultura íntimamente relacionada con la pintura y según procedimientos ya experimentados en la pintura sobre tabla y en la escultura de madera (o piedra). Este tratamiento, sin descartar los valores de la materia, cálida y expresiva, ha alimentado la tesis de un marcado mimetismo de la terracota, e incluso de una programática emulación de técnicas más nobles y costosas (por lo menos en el siglo XV *admodum marmoris,* con acabados en bronce fingido, piedra fingida, dorados o esmaltados). Se puede observar, por ejemplo, cómo las incrustaciones marmóreas transmitidas de los *magistri doctissimi romani* a Arnolfo y –por medio de la pintura de Giotto– al norte de Italia recibieron en la pintura emiliana una especie de domesticación (en Simone dei Crocifissi o en Jacopo Avanzi) que encontramos en las bellas terracotas arquitectónicas de las regiones de Emilia y valle del Po; la técnica *en creux* con ranúnculos y alvéolos juega con la oposición cromática blanco-rojo y blanco-negro (para el rojo del barro y los acabados del enlucido).

Los estudios recientes también han demostrado que, desde el siglo XI (Pomposa) y antes de la consolidación del molde en el siglo XV, el barro cocido era tratado como la piedra a todos los efectos (el término *petracocta* aún se siguió usando en su acepción original en Palladio y Serlio). Varias terracotas boloñesas muestran esta decoración de bloques de arcilla preparados para la entalladura. El acabado de las baldosas se producía en la cantería, junto a la obra y reguladas exactamente como los sillares de piedra; en algunos casos fueron esculpidas después de haber sido puestas. Se comprende así la extraordinaria contigüidad proyectual y ejecutiva entre piedra y barro de las canterías bajomedievales debida a talleres hábiles en el

labrado de ambos materiales (en Bolonia, en la Logia de la Mercancía, 1384, con la participación de numerosos canteros toscanos). Los documentos hablan de la categoría específica y hasta ahora poco estudiada de los «labraladrillos»: su actividad, en Ferrara –donde están documentados en 1325–, así como en Bolonia y en todas las regiones de la terracota, ha marcado profundamente los paisajes urbanos. El momento decisivo, aunque no definitivo, se producirá durante el siglo XV con la primacía del uso del molde que hará menos obligatorio el trabajo de equipo.

Por tanto se comprende por qué es tan limitada, e incluso engañosa, la calificación de «espontaneidad» o de arte «fuera del tiempo». Con esto no queremos negar un cierto conservadurismo y por tanto una mayor previsibilidad intrínseca en la base productiva y en las razones sociales de la terracota que, sin embargo, ha seguido la evolución general de las artes decorativas, incluso cuando favorecían los intereses parafigurativos, consiguiendo efectos de decorados escenográficos y de fragmentación sintáctica de la pared: elementos todos que han supuesto durante mucho tiempo –por ejemplo, en la escultura lombarda– un motivo de censura crítica. En realidad los procesos de repetición de las terracotas producen el mismo efecto que la pintura mural «en tapiz», los fondos de oro estampillados o las orlas realizadas con la técnica del *pastillage* (frescos de Matteo Giovannetti en la capilla de San Marcial en el Palacio de los Papas de Aviñón). La terracota comparte con la madera la práctica de la entalladura de las matrices además de la enyesadura y la pintura de las tablas, y con la cerámica una larga experiencia de elaboraciones y repertorios. Y podríamos seguir, sin por eso negar la elaboración de una específica tradición de la terracota medieval, la cual, a través de su progresiva emancipación de los demás materiales, se encuentra en la base de los mayores logros del siglo XV.

Giovanni Donato

▷ *I bacini murati medievali. Problemi e stato della ricerca*, Actas del XXVI Congreso Internacional de Cerámica (Albisola, 1993), Albisola, 1996. *La ceramica come indicatore socio-economico*, Actas del XXXIII Congreso Internacional de Cerámica (Albisola, 2000), Florencia, 2001. *Le vert et le brun. De Katouan à Avignon, céramiques du Xe au XVe siècles*, catálogo de la exposición (Marsella, 17 de noviembre de 1995-29 de febrero de 1996), Marsella, 1995; Amourie, H. *et al.* (eds.), *Petits carres d'histoire. Pavements et revêtements muraux dans le midi méditerranéen au Moyen Âge*, catálogo de la exposición (Aviñón, 20 de octubre de 1995-14 de enero de 1996), Aviñón, 1997; Baracchini, C., Fanelli, G. y Parenti, R. (eds.), *Lucca medievale. La decorazione in laterizio*, catálogo de la exposición (Lucca, noviembre de 1998-enero de 1999), Lucca, 1998; Berti, G. y Tongiorgi, L., *I bacini ceramici medievali delle chiese di Pisa*, Roma, 1981; Biscontin, G. y Mietto, D. (eds.), *Le superfici dell'architettura: il cotto. Caratterizzazione e trattamenti*, Actas del Congreso (Bressanone, 1992), Padua, 1992; De Minicis, E., *I laterizi in età medievale. Dalla produzione al cantiere*, Actas del Congreso (Roma, 1998), Roma, 2001; Deroeux, D. (ed.), *Terres cuites architecturales au Moyen Âge*, Actas del Congreso (Saint-Omer, 1985), Arras, 1986; Di Francesco, C. (ed.), *Il cotto tra storia e ricerca. Contributi allo studio*, Actas del Congreso (Ferrara, 1995), Florencia, 1997; Donato, G., «Rinnovamento della plastica ornamental fra Tre e Quattrocento», en Canavesio, W. (ed.), *Jaquerio e le arti del suo tempo*, Turín, 2000, pp. 69-90; Eames, E. S., *Catalogue of Medieval Lead-Glazed Earthenware Tiles in the Department of Medieval and Later Antiquities-British Museum*, Londres, 1980; Gaimster, D. y Redknap, M. (eds.), *Everyday and Exotic Pottery from Europe, c. 650-1900. Studies in Honour of John G. Hurst*, Oxford, 1992; Gelichi, S. y Nepoti, S. (eds.), *Quadri di pietra. Laterizi rivestiti nelle architetture dell'Italia medioevale*, catálogo de la exposición (Fiorano Modenese, 11 de julio-17 de octubre de 1999), Florencia, 1999; Gelichi, S. y Novara, P. (eds.), *I laterizi nell'alto medioevo italiano*, Actas del Congreso (Rávena, 1997), Rávena, 2000; Norton, C., *Carreaux de pavements du Moyen Âge et de la Renaissance*, París, 1992; Vaccari, M. G. (ed.), *La scul-*

tura in terracotta. Tecniche e conservazione, Florencia, 1996.

→ *véanse también* **Escultura** y **Estucos**

Escritura

Presentación. En la escritura (en cualquier escritura) se halla siempre comprendido, además de la función de comunicación y conservación, un aspecto figurativo y por tanto visual de cada uno de los signos gráficos y de las series ordenadas de signos, que puede asumir, como ha asumido, según los periodos y los ambientes culturales, unas veces un aspecto mágico-evocativo, otras veces un significado estético y otras ambas características y posibilidades expresivas. Muy a menudo, para alcanzar dichos fines, se han servido no sólo de unas particulares tipologías gráficas, sino también de su disposición, de la relación entre vacíos y llenos en las líneas y en el espacio de escritura (páginas de un libro, espacio epigráfico, espacio documental), de la construcción, de la delimitación, de la colocación y de las modalidades de exposición del espacio gráfico preseleccionado.

Según una famosa afirmación de Malcolm B. Parkes «changes in the signs are the sign of changes» («los cambios en los signos son el signo de los cambios»); esto es verdad sobre todo para el milenio medieval, durante el cual, en el marco de la Europa occidental con escritura latina (de la que nos ocuparemos), se produjeron en varias ocasiones algunas modificaciones decisivas y conscientes de los sistemas gráficos y por tanto también de los significados estéticos e ideológico-religiosos que ellos podían asumir en determinadas circunstancias o por una concreta voluntad de algunos creadores de modelos de escritura, con obvias e inmediatas consecuencias incluso en el orden de los signos y en los valores estéticos de sus equilibrios formales.

La herencia gráfica del mundo antiguo y el particularismo gráfico medieval. A comienzos del siglo VI, las distintas realidades político-culturales de la Europa occidental todavía estaban caracterizadas por una práctica de escritura basada en modelos con siglos de antigüedad, ligados entre ellos por una concreta jerarquía tipológica, que suponía una pluralidad de funciones diferentes. Todavía se usaban una capital cuadrada monumental, propia de los epígrafes y de las secciones solemnes de libros de lujo; una capital llamada «rústica» para usos librarios y epigráficos especiales; una mayúscula redonda que definimos «uncial», destinada exclusivamente a los libros con textos principalmente cristianos; una minúscula redonda sentada de ámbito librario y escolar (que definimos «semiuncial»); una capital cursiva cancilleresca, llamada *litterae caelestes*, exclusiva de la cancillería imperial, y por último una cursiva minúscula burocrática y usual muy difundida. En los niveles más altos de esta escala ideal los valores figurativos y estéticos de los signos gráficos y de los espacios escritos asumían un especial valor y a menudo estaban enfatizados por la solemnidad del conjunto, la magnitud de los productos escritos, el tamaño de los patrones gráficos, la espaciosidad de las disposiciones, los elementos ornamentales y los contrastes estilísticos de las formas y los trazos; en los casos más lujosos del ámbito librario, también se decantaban por el color púrpura del pergamino o el uso de letras en oro y plata. A ello le correspondía el marco de unas sociedades en las que, a pesar de la menor difusión social de la escritura respecto a los niveles de los siglos I y II d.C., la costumbre de escribir y el uso

de lo escrito se mantenían como un valor considerado comúnmente un vehículo principal y necesario para la transmisión de conceptos, informaciones, textos y documentación.

La progresiva consolidación del llamado «particularismo gráfico» durante la última parte del siglo VI, decisivo bajo cualquier aspecto, y los dos siglos siguientes, no sólo rompió la todavía sustancial unidad gráfica del mundo tardoantiguo, sino que dio vida a unas tipologías de escritura muy diferentes entre sí, cargadas de unas cada vez más importantes caracterizaciones visuales y simbólicas y con una menor capacidad de comunicación. Prácticamente desaparecidas en el uso librario las capitales «a la antigua» (que sólo se mantuvieron en los epígrafes en Roma), también la uncial y la semiuncial, con la pérdida de las antiguas técnicas de ejecución, rompieron los equilibrios formales tradicionales. En la Francia merovingia y en la Inglaterra anglosajona las nuevas realizaciones gráficas basadas unas veces en la estilización de la cursiva nueva documental y otras en las transformaciones radicales de la tradición capital, uncial y semiuncial, llevaron a la creación de unas tipologías de escritura totalmente nuevas no sólo en el ámbito librario, sino también en el campo epigráfico, en el que a veces unas inextricables marañas de trazos y nexos y los excesos de concentración de los signos provocaron la eliminación de cualquier tipo de interpretación que no fuera puramente estético-visual. La tendencia al *horror vacui* llenó completamente todos los espacios de la escritura, en los libros, los documentos y sobre todo los epígrafes (fig. 23) y alteró, o transformó radicalmente, los restos de la antigua jerarquía de la escritura.

En el territorio merovingio, el alfabeto mayúscula, usado junto con la cursiva merovingia, en los códices de Luxeuil y otros centros supuso, con sus intricados motivos, la consolidación de unos nuevos equilibrios gráficos. En la Inglaterra anglosajona, las formas gráficas empleadas en las secciones más solemnes de los libros suntuarios (especialmente en los grandes evangeliarios, como el *Evangeliario de Lindisfarne*, Londres, The British Library, Cotton ms. Nero D. IV, realizados entre los siglos VII y IX) y en las iniciales desplegaron, en contraste con las formas rígidas de la semiuncial y la cursiva insular, una animada creatividad formal basada en motivos fitomorfos, zoomorfos y antropomorfos de una absoluta novedad respecto a la época tardoantigua y de un gran atractivo estético, aunque muy difíciles de leer, al punto de parecer a los lectores del siglo XII obra de los ángeles más que de los hombres, y a los investigadores actuales unos auténticos jeroglíficos.

Figura 23. Toulouse, epitafio de Bernardo, siglo VIII.

La reforma gráfica carolingia. Todo ello sólo pudo tener unos efectos disgregadores sobre la calidad de la transmisión de

los textos escritos, en toda Europa, todavía en lengua latina, la cual, a nivel oral, ya había sido sustituida en todas partes por la lengua vulgar. Una nueva política cultural, promovida por el círculo de maestros y eruditos reunidos por Carlomagno en su corte, en el 789 incluyó entre sus objetivos la creación de escuelas y la culturización del clero, una transcripción más exacta de los libros sagrados y el regreso a una correcta ortografía del latín. En el mismo marco, y por efecto también del refuerzo de las prácticas didácticas, se elaboró un nuevo modelo de minúscula para uso librario, redonda y derecha, la llamada «carolina», basada en un equilibrio formal sumamente agradable para la lectura, por las proporciones armoniosas de cada uno de los signos, por la separación neta entre letra y letra y por ser claramente identificables. Esta letra se convirtió en el espacio de algunas décadas en la nueva forma gráfica de los textos librarios durante todo el Imperio carolingio, y el atractivo de los códices tardoantiguos, que habían vuelto a gozar del favor de los eruditos, proporcionaba las bases de una nueva (y antigua) jerarquía gráfica basada en la imitación de la abandonada desde el siglo VI, que volvió a estar organizada en tipologías de imitación fielmente reproducidas: de la capital monumental a la «rústica», de la uncial realizada según las fórmulas del pasado a la semiuncial puntualmente restablecida. A lo largo del siglo IX, los códices de lujo que contenían textos de las Sagradas Escrituras o patrísticos y de los autores clásicos que entonces habían vuelto a estar de moda testimonian unos cambios profundos respecto a las obras de un siglo antes en la estética de la escritura y en la construcción admirablemente armoniosa de las páginas, en cuyos espacios en blanco, la decoración y las líneas de escritura vuelven a encontrarse, en formatos con tendencia «a lo antiguo», según unas relaciones espaciales reguladas por el principio de la «espaciosidad» gráfica.

La producción de documentos se mantuvo, en Francia y otras partes, ligada todavía a modelos anteriores, con resultados especialmente expresivos y solemnes en los ejemplos de las cancillerías carolingias, pero en la epigrafía la inscripción en el mármol que mandó hacer Carlomagno (con texto poético de Alcuino) en memoria del papa Adriano I († 795) muestra una evidente dependencia de modelos antiguos de los siglos I y II d.C. y una compaginación perfecta dentro de un refinado marco de «roleos» (fig. 24), y en Roma parecen inspirados directamente en modelos tardoantiguos el epitafio del papa Nicolás I († 867) y el del «superista» Demetrio del 893.

Figura 24. Aquisgrán, epitafio de Adriano I, mármol negro (*noire belge*), 795.

España y el sur de la Italia lombarda. No toda Europa siguió los modelos de la escritura carolingia: en España, tanto en el área dominada por los musulmanes, después de la invasión del 711 al 714, como en las regiones que permanecieron cristianas, se desarrolló una minúscula (que definimos «visigoda») derivada de la cursiva nueva pero con pocas ligaduras, patrones pequeños, formas redondeadas y trazos en general delgados, acompañada por una mayúscula caracterizada por los trazos lineales entrelazados o contrapuestos y por alusiones formales de influencia árabe, y asimismo, como en los códices con el comentario al *Apocalipsis* escrito por el Beato de Liébana, por formas ornamentales de una gran originalidad. En el mismo periodo (siglos VIII, X y XI) también en el sur de la Italia lombarda se consolidó como un tipo de letra «total», es decir, apta para todos los usos, otra minúscula derivada igualmente de la cursiva nueva, la llamada «beneventana», que, sobre todo en el siglo XI, alcanzó unos equilibrios formales de un alto valor estético, basados en el claro contraste de espesor de los trazos, en el efecto visualmente fuerte de barras horizontales que recogen enteros grupos gráficos, en el patrón grande y en la regularidad y la visibilidad absolutas; el alfabeto mayúscula de la beneventana libraria prefirió, según modelos anglosajones y francos, el motivo del doble trazo, antes de asumir unas formas más sencillas y refinadas de estilización otoniana. En el campo epigráfico la Italia lombarda había adoptado unas formas gráficas altas y delgadas de un refinado equilibrio sobre todo en los epígrafes funerarios de reyes (Pavía; fig. 25) y príncipes (Benevento).

Tanto la visigoda como la beneventana decayeron progresivamente en el uso a partir del siglo XII, una por efecto de la progresiva reconquista y la otra por el de la conquista normanda del sur de la Italia lombarda y bizantina y luego de la Sicilia árabe. En ambas áreas se adoptaron progresivamente las formas gráficas de la escritura común europea, la minúscula carolina; ésta también había sido adoptada gradualmente en las cancillerías más importantes de Europa y en el uso documental («minúscula diplomática»), con producciones solemnes de gran efecto estético, sobre todo por la disposición de reja tupida de las letras alargadas de la primera línea; también en la epigrafía el alfabeto de las mayúsculas «románicas» trajo una estilización nueva, con unos grandes contrastes de patrón, inclusión de letras una dentro de otra y un amplio uso de abreviaturas.

Mientras tanto los ritmos del orden de los signos en la línea se vieron profundamente modificados por la consolidación de la escritura separada, con la introducción

Figura 25. Pavía, epígrafe fúnebre del duque Audualdo, mármol gris, *ca* 763.

de espacios vacíos entre una palabra y otra, lo que favoreció enormemente la velocidad de lectura y de comprensión de los textos, pero también alteró de modo irreversible los equilibrios formales y estéticos que durante más de dos milenios había caracterizado en los espacios de la escritura a la relación entre el blanco y el negro.

La época de la gótica. Las modificaciones de la técnica ejecutiva y del estilo gráfico de la escritura latina y paralelamente las de la composición y producción del libro culto que se difundieron rápidamente por toda Europa entre finales del siglo XII y el siglo XIII interrumpieron cualquier fenómeno de continuidad con la tradición tardoantigua. La nueva cultura de tipo universitario-escolar y de las burguesías urbanas adoptó, por motivos eminentemente prácticos (ahorro del soporte de la escritura, aumento de la producción, posibilidad de una rápida consulta de los textos), un nuevo equilibrio formal tanto de la página como de las letras expuestas, en un número cada vez mayor, en las iglesias, en los palacios y en las plazas de las ciudades europeas. La expresión gráfica principal de este nuevo modo de escribir, de leer y de estudiar fue la minúscula llamada gótica (*littera moderna* o *textualis* para los contemporáneos), caracterizada por el marcado contraste del trazo, la composición de cada una de las letras con trazos modulares contrapuestos, realizados a «mano alzada» (como si se estuviera pintando), el elevado número de abreviaturas, la disposición del texto en apretadas columnas de reducida anchura y la reducción de los astiles ascendentes y descendentes. Esta forma de escritura no sólo daba la posibilidad de ahorrar espacio y por tanto soporte de la escritura, sino que reducía mucho, mediante las frecuentes abreviaturas, el tiempo de lectura para los lectores expertos, guiados también por las letras mayúsculas de diferente tamaño, los signos de puntuación más apretados y los signos de párrafo. Con ella nació por primera vez en Europa occidental una escritura manual compuesta por patrones yuxtapuestos repetidos de manera idéntica que anticipaba de alguna forma más de dos siglos antes los procedimientos de reproducción mecánica de signos gráficos que serían propios, aunque fuera de una manera muy diferente, de la imprenta con caracteres móviles; no es una casualidad si, debido a esta repetitividad ejecutiva, se ha podido hablar por primera vez de reglas fijas en la escritura moderna. El alto valor estético de la letra gótica se halla precisamente en la sucesión de trazos delgados y trazos anchos, que crean en la página un doble orden de líneas dispuestas de forma apretada y ordenada, con un efecto de rejería, divididas por los elementos ordinativos formados por los signos de párrafo y de puntuación, las iniciales alternativamente rojas y azules y las mayúsculas de distintos tamaños, cerradas en sí mismas por trazos ornamentales: un milagro (en los ejemplos de mayor calidad) de equilibrio estético de formas gráficas puras, completado también por la tupida y original ornamentación de los márgenes.

La minúscula gótica, que fue un sistema gráfico racional y funcional muy extendido, si bien con estilizaciones diferentes según las áreas, en toda Europa, también fue adoptada en la epigrafía, pero aquí la característica densidad de los elementos constitutivos apretados en las líneas y entre éstas limitaron su comprensión y armonía formal.

En el ámbito de la producción y la difusión de los textos en las distintas lenguas vulgares europeas la minúscula gótica estuvo acompañada y muchas veces sustituida del todo por letras cursivas o muy cercanas a la cursiva de la documentación («bastar-

das», minúsculas cancillerescas) y en el uso privado; en concreto se usó ampliamente en Italia entre los siglos XIV y XV en los textos narrativos, devocionales y técnicos una cursiva con una tipología original, elaborada en las escuelas de ábaco, las compañías mercantiles, los talleres y las tiendas, caracterizada por el trazo carente de contrastes, las formas redondas, las tupidas ligaduras y su escasa puntuación: la mercantesca. Sin embargo en este tipo de libros, en su mayoría de papel, el aspecto estético generalmente es modesto y se limita a una ornamentación elemental. Distinto es el caso, sobre todo en Francia y en el norte de Europa, representado en el mismo periodo por los códices de lujo de pergamino, patrimonio y producto de una cultura burguesa a nivel aristocrático, escritos con letra cursiva («bastarda») de tipo gótico artificiales y decorativas.

En la documentación pública la minúscula cancilleresca por una parte, la bastarda francesa y las cursivas inglesas por la otra asumieron unas características estéticas muy pronunciadas en función de la solemnidad de las actas promulgadas por las distintas cancillerías europeas, reales, feudales y ciudadanas. La disposición ya no en vertical sino en horizontal de los documentos favoreció en los públicos una exasperada búsqueda de solemnidad y elegancia, en cuyos espaciados, las mayúsculas, los signos de abreviación y los signos de corroboración contribuían a ordenar la página y a marcar las divisiones del texto. La cancillería pontificia, la imperial y la real francesa proporcionaron unas interpretaciones de una elevada calidad estética, a la que contribuyó el nuevo alfabeto mayúscula del periodo gótico, caracterizado por el doblamiento de trazos y espirales ornamentales. Las mismas mayúsculas, ampliamente usadas en toda Europa en el campo epigráfico, subrayaron la pérdida de autonomía, respecto al libro y al documento, de la escritura lapidaria.

Reacción antigótica y regreso a lo antiguo. Frente a la cultura gráfica, que, para abreviar, definimos gótica, fue madurando lentamente en Italia durante el siglo XIV una opuesta orientación cultural y estética, que encontró en Francesco Petrarca a su principal promotor. A su juicio había que rechazar la escritura «moderna» porque era artificiosa y difícil de leer, mientras que la *antiqua* (es decir, la carolina) se presentaba como «castigata et clara» y por tanto había que preferirla; Petrarca dirigía unas críticas parecidas, por lo mecánico y poco fiable a nivel textual, al libro escolar-universitario, realizado artesanal e imprudentemente por profesionales ajenos a la alta cultura. No obstante, Petrarca siguió empleando como escritura libraria una gótica algo más espaciada y clara que la habitual y como escritura de uso una perfecta cancilleresca. También las dos lápidas, que él compuso por la muerte de su sobrino, se grabaron con perfectas mayúsculas modernas. Sin embargo más tarde, entre los siglos XIV y XV, sus indicaciones estéticas fueron transformadas en un consciente programa de restauración gráfica por dos grupos de humanistas italianos: uno reunido en torno al viejo Coluccio Salutati y a Niccoló Niccoli; el otro guiado por Guarino Veronese. Éstos quisieron y supieron introducir de nuevo el uso, por medio de un sofisticado proceso de imitación, de la escritura y el libro de época carolingia y poscarolingia, utilizando modelos nórdicos de los siglos IX y X y florentinos de los siglo XI y XII. Por lo que concierne a las formas mayúsculas, en Florencia los humanistas locales (Niccoli y Poggio Bracciolini sobre todo) propusieron unos modelos propios

de la epigrafía de época románica; sólo más tarde, en la segunda mitad del siglo, los artistas y anticuarios vénetos (Mantegna, Feliciano e incluso Donatello) escogieron ejemplos de época clásica al introducir, también en el campo de los libros, las llamadas capitales de tipo epigráfico «entalladas», es decir, con un claroscuro evidente, «a la antigua».

La solución gráfica humanística se impuso gradualmente también en el campo epigráfico (sobre todo en Italia, después de 1450; figs. 26-27), documental y usual (de los años treinta en adelante); de todas formas se siguieron empleando los modelos gráficos tradicionales en diferentes sectores de la cultura escrita, sobre todo transalpina. Las producciones francesas, borgoñonas, alemanas, inglesas y también españolas (aunque en la España aragonesa la influencia italiana tuvo mucho peso) alcanzaron, sobre todo en el libro de lujo e historiado, sus más altas cimas expresivas precisamente durante el siglo XV.

Figura 26. Mino da Fiesole, Roma, Santa Francesca Romana, monumento funerario del capitán Antonio de Rio, 1475.

Figura 27. Fra Giocondo da Verona, compilación epigráfica hecha por Bartolomeo Sarnito, último cuarto del siglo XV.

Como es bien sabido, la restauración gráfica se impuso rápidamente en la producción de elite del libro a la que estaba destinada, primero en Italia y luego en Europa, para pasar al final a la imprenta, y consolidarse como la forma privilegiada asumida tanto en las formas mayúsculas como en las minúsculas por el alfabeto latino. Ésa no fue dictada sólo por unos gustos puramente anticuarios y filológicos; según Augusto Campana

> [...] en la sociedad humanista de finales del siglo XV el aspecto artístico de la escritura [...] había alcanzado unos niveles jamás vistos antes y una enorme difusión. Entonces como nunca la escritura representó un valor estético y cultural.

Armando Petrucci

▷ Autenrieth, J., «Bücher im Übergang von der Spätantike zum Mittelalter», *Scriptorium* XLIX, 2

(1995), pp. 169-179; Casamassima, E., *Trattati di scrittura del Cinquecento italiano*, Milán, 1966; Derolez, A., «Observations on the Aesthetics of the Gothic Manuscript», *Scriptorium* L, 1 (1996), pp. 5-12; Gray, N., *A History of Lettering. Creative Experiment and Letter Identity*, Oxford, 1986; Kapr, A., *Schriftkunst. Geschichte, Anatomie und Schönheit der lateinischen Buchstaben*, Dresde, 1976; Knuttel, G., *The Letter as a Work of Art. Observations and Confrontations with Contemporaneous Expressions of Art from Roman Times to the Present Day*, Amsterdam, 1951; Morison, S., *Politics and Script. Aspects of Authority and Freedom in the Development of Graeco-Latin Script from the Sixth Century B.C. to the Twentieth Century A.D.*, edición de N. Barker, Oxford, 1972; Muzika, F., *Die schöne Schrift in der Entwicklung des lateinischen Alphabets*, 2 vols., Hanau, 1965; Petrucci, A., *La scrittura. Ideologia e rappresentazione*, Turín, 1986; Ruck, P. (ed.), *Graphische Symbole in mittelalterlichen Urkunden. Beiträge zu einer diplomatischen Semiotik*, Sigmaringen, 1996.

→ véase también «Miniatura».

Escultura

I. EN PIEDRA

El capitel

> Y en los claustros, ante los ojos de los hermanos concentrados en la lectura, ¿qué pinta esa ridícula monstruosidad, esa extraña belleza deforme, esa bella deformidad? [...] En fin, hay una variedad tan sorprendente de formas diferentes, que uno se deleita más leyendo en el mármol que en los libros y prefiere pasar todo el día mirando cada una de estas cosas en vez de meditar sobre la ley del Señor (Bernardo de Claraval, *Apologia ad Guillelmum*, cap. XIII).

Desde hace mucho tiempo este párrafo de Bernardo de Claraval es objeto de reflexiones sobre la estética que los cistercienses han aplicado a la arquitectura y su ornamentación, y más en general sobre las posibles implicaciones sobre la evolución de la decoración medieval. Su desprecio explícito por el lujo, que demasiadas veces exhibían el tamaño desmesurado de los edificios y la superabundancia del aparato decorativo, sobre todo escultórico, demuestra en cambio una notable capacidad de observación.

Por supuesto, la crítica de Bernardo está dirigida a unos ejemplos muy generales, pero en realidad encierra un objeto concreto o, si preferimos, un pretexto: en efecto, la decoración de la gran iglesia y los grandes edificios monásticos de Cluny ofrecían la ocasión propicia para censurar el lujo vano de los ricos monjes de la abadía borgoñona y sus filiales.

Ese «leer en el mármol», que obstaculiza la lectura más oportuna de los libros y la meditación, se refiere a la rica decoración escultórica que se podía ver en los claustros: en primer lugar, a los capiteles, y más concretamente a los capiteles figurados. Es interesante observar que, entre el enorme y variado repertorio que entonces se había desarrollado como revestimiento decorativo propio de los capiteles, Bernardo omite los ejemplos de tipo narrativo, evangélico o incluso moralizante, que precisamente llenaban los claustros. Pero, si tenemos en cuenta el repertorio de la escultura occidental entre los siglos XI y XII, incluidos los de objeto sagrado o moralizante, no podemos olvidar la frecuencia de elementos de un multiforme y a veces extravagante repertorio decorativo que se adaptaba a las expectativas formales tanto como resultaba superfluo, y hasta inoportuno, para el mensaje doctrinal.

En otras palabras, precisamente en la escultura adaptada a los capiteles se fue desarrollando el lenguaje de la plástica monumental en sus más distintas expresiones, desde el recuerdo de lo antiguo

hasta nuevas elaboraciones compositivas no sólo vegetales, sino también humanas y animales, y programas narrativos o simbólico-doctrinales, distribuidos en distintos elementos escultóricos.

Sin duda el capitel es el elemento léxico más elocuente del estrechísimo nexo entre arquitectura y escultura que caracteriza a la producción artística de todo el Medievo. Recorrer sólo la historia de su evolución significa tocar muchos de los aspectos de la producción figurativa de esos siglos. Para comprender el real valor atribuido al capitel durante la Edad Media, tendremos que ir más allá y admitir, aunque sea un poco forzado, que un elemento peculiar de la escultura medieval no es tanto el capitel en su formulación clásica, luego reelaborada, como más bien una fracción: el semicapitel, que se presta, por su implícita naturaleza de «submúltiplo», a desempeñar una función de módulo. Esta noción implica el abandono consciente, desde un punto de vista conceptual, de la unidad que caracteriza a la producción antigua, y abre el camino a las posibilidades de segmentación y recomposición que permiten la rápida adaptación a las múltiples transformaciones a las que está sometido el soporte desde la Alta Edad Media hasta el siglo XV.

Si se mira el mismo problema desde otro punto de vista, habrá que reconocer que no siempre se ha considerado el capitel esculpido un elemento necesario en la lógica compositiva de la arquitectura: según lo que podemos deducir de los testimonios conservados, en la Alta Edad Media la adopción de la tipología vegetal, en concreto el corintio y sus variantes, es un aspecto circunscrito a los edificios de una cierta importancia. A este respecto no conviene olvidar la importancia del fenómeno de la reutilización, que se presenta constantemente, incluso en áreas distantes entre sí, en su doble modalidad de recuperación pragmática de material para la construcción y de acumulación de tesoros, comparación ideal y asimilación. Este fenómeno se puede seguir fácilmente en toda Europa y la cuenca del Mediterráneo y, con más motivo, durante un espacio cronológico más largo, en la propia Roma, donde a lo largo de toda la Edad Media se asiste a una continua puesta en circulación de material de despojo. Este reciclaje llevará a una recuperación consciente de las formas y a una disminución progresiva de la reutilización de fragmentos antiguos; en la Roma de los siglos XII y XIII, como también había ocurrido entre los siglos XI y XII en Pisa o Florencia, la nueva escultura emprenderá una carrera con la Antigüedad de la que saldrá, a los ojos de los escultores y algunas veces también a los nuestros, ganadora.

Una mirada general a lo que nos ha llegado de la producción de capiteles en la Edad Media es suficiente para mostrar que el volumen del capitel cúbico forma la armadura más difundida con mucho, en los siglos XI y XII y también después, de capiteles con las más diferentes formulaciones: decorados con trenzados o elementos vegetales, con animales feroces o monstruosos, con figuras humanas pero también con variopintas reelaboraciones de los capiteles corintio y compuesto. Sobre el hecho de que, más allá de las inclinaciones formales implícitas en la continuidad de hábitos constructivos, en la Edad Media, y en un ámbito geográfico muy amplio, tuvieran muy clara la diferencia entre la función estructural de los capiteles lisos y la decorativa de los capiteles adornados con relieves, podemos contar con el testimonio de Gervasio de Canterbury (comienzos del siglo XIII), quien, al comparar los caracteres del viejo edificio destruido en el incendio

de 1174 con los del nuevo, empezado por el arquitecto Guillermo de Sens, recuerda la sustitución de los viejos elementos cúbicos por los más elegantes capiteles esculpidos (Gervasio de Canterbury, *Crónica del incendio y la reconstrucción de la iglesia de Canterbury*, p. 46).

Los aspectos examinados hasta ahora terminan por fundirse con el problema de la progresiva recuperación y luego transformación del capitel foliáceo de tradición antigua. En la Alta Edad Media la correcta percepción de este último podía apoyarse en muchos testimonios todavía *in situ*, o recuperados para su reutilización, y a veces alcanzaba su pleno conocimiento. Los dibujos de los capiteles que acompañan el texto de Vitrubio en el manuscrito 17 de la Bibliothèque Humaniste de Sélestat (comienzos del siglo XI) muestran la atención que se le prestó al estudio de este elemento arquitectónico. Sin embargo, paralelamente se asiste de manera generalizada, ya a partir del siglo VII, a un proceso de selección que extrae del repertorio antiguo el capitel compuesto y sobre todo el corintio. En éstos se distinguen algunas características básicas, como la organización en elementos foliáceos, lisos o nervados, dispuestos en varios órdenes y que progresivamente sobresalen del cálatos troncopiramidal invertido, y la presencia de volutas como elementos angulares en resalte y, en segundo lugar, la presencia de volutas, además de una flor colocada en posición central cerca del ábaco, encima del cual se apoya el cimacio. Estos capiteles, en los que predomina sobre todo la derivación del corintio, forman una casuística muy extendida en el exuberante mundo vegetal de la escultura desde la Alta Edad Media hasta todo el siglo XII y a veces incluso después, pues significan el arranque hacia la reelaboración que llevará a la extraordinaria variedad de capiteles foliáceos de los siglos XIII y XIV.

La imitación de lo antiguo podrá asumir muchas veces un rigor irreprochable, como en Saint-Benoît-sur-Loire, Saint-Sernin de Toulouse, el presbiterio de Cluny o en muchos casos genoveses o del centro-sur de Italia del siglo XII, hasta las pruebas extraordinarias de las catedrales de Pisa y Módena, pero también puede aplicarse como elemento codificado, y por tanto reconocible, a otras obras incluso con una morfología muy diferente, como los volúmenes cúbicos, o a series ininterrumpidas en pilares fasciculados o pilastras cilíndricas.

Desde la Alta Edad Media, y luego con una renovada creatividad desde el siglo XI, la casuística se presenta extremadamente elaborada, con elementos vegetales que ofrecen unas inagotables interpretaciones del acanto en una variedad de expresiones sin la cual no se podrá comprender la recuperación naturalista de los siglos XIII y XIV. De esta forma aparecerá muy pronto un esquema definido en torno al cual será posible crear las mayores innovaciones a las que el capitel será sometido sobre todo en los siglos XI y XII, es decir, su transformación en elemento portador de figuraciones, también de tipo narrativo.

El volumen previamente formado del capitel será por tanto el campo de aplicación preferido del periodo románico, también para los ciclos figurativos, que al mismo tiempo se estaban explorando en la pintura, el mosaico y las artes suntuarias, así como en la escultura en relieve de las portadas y muros y, paralelamente pero con mayor intensidad a partir de mediados del siglo XII, en la reaparecida estatuaria.

En cierta medida estos elementos ya se encuentran en los capiteles de la iglesia de San Pedro de la Nave en España, fechados hacia finales del siglo VII, que reciben unas

composiciones de alguna forma narrativas (Daniel en la losa de los leones, el sacrificio de Isaac), coronadas por cimacios con roleos vegetales y aves. La derivación de la estructura del capitel corintio se advierte constantemente tanto en la presencia de restos del fondo foliáceo original, limitados a la fila inferior de hojitas o a grandes hojas angulares, como cuando los elementos vegetales han desaparecido por completo o han sido transformados. El proceso se adivina ya en un capitel proveniente de San Pantaleón de Colonia (finales del siglo X) reutilizado luego en San Martín de Zyfflich, en el que las volutas fueron sustituidas por figuras de atlantes, mientras que la parte inferior, hoy raspada con el cincel, tal vez acogía una espiral de hojas, según un procedimiento que se encuentra también en las representaciones de capiteles en la pintura, y sobre todo en la miniatura, de época otoniana, y antes en la carolingia, donde prótomos humanos o figuras de animales se mezclan con la decoración vegetal. A comienzos del siglo XI un capitel de estuco de la iglesia abacial de Saint-Rémi de Reims repite las mismas modalidades compositivas del capitel de Colonia: atlantes se asoman sinuosamente en las esquinas ocupando toda la altura del cálatos y un resto foliáceo ocupa la zona central, indicándonos el nexo que une el capitel figurado a sus orígenes corintios o compuestos. Este ejemplo muestra la movilidad de temas y logros formales entre las distintas técnicas.

La extrema variedad representada por el enorme número de capiteles figurados producido durante toda la Edad Media, con una especial aglomeración en los siglos XI y XII, no permite las generalizaciones; pero se pueden reconocer unas fórmulas recurrentes en la disposición de las figuras, relacionadas con la evidencia estructural atribuida al perfil angular, la configuración de las caras, que se presta a composiciones «heráldicas» dispuestas alrededor del eje vertical central, y la distribución en sectores correspondientes con las filas de elementos léxicos y con los registros superpuestos que se pueden observar en los modelos. Por tanto la naturaleza decorativa del capitel no desaparece, ni siquiera en presencia de escenas narrativas complejas.

El paso de una forma básica de *angles abattus* hacia una compleja, si bien empírica, articulación se puede ver en los cuatro célebres capiteles figurados de la cripta de San Benigno de Dijon (hacia el 1016), en los que el compacto volumen cúbico (conservado en los demás capiteles de la cripta), como demuestra el diferente estadio de elaboración, ha sido menoscabado progresivamente por la escultura. Es significativo que en los ejemplos de Dijon el «hombre-capitel» (fig. 28), como ha sido llamado hasta ahora, sea un elemento vegetal o una figura de telamón, subrayando su relación con la tradición antigua del capitel foliáceo o con el carácter estructural de la pieza y su conexión con la arquitectura. Estos capiteles también satisfacen las exigencias decorativas y en ellos se desarrollará desde el si-

Figura 28. Dijón, catedral (antes iglesia abacial) de San Benigno, cripta, «hombre-capitel» (capitel figurado), *ca* 1010.

glo XI, con una fuerza hasta entonces desconocida, toda la inventiva que la variedad de repertorios de las distintas técnicas lograba estimular. El desarrollo del capitel historiado sería impensable sin la exploración paralela de las diferentes posibilidades compositivas que ofrecía el variadísimo repertorio de los capiteles figurados.

En los ejemplos tempranos de capiteles con representaciones de carácter narrativo, como los del campanario-pórtico de Saint-Benoît-sur-Loire (de mediados del siglo XI), el valor orgánico de las esquinas y la evidencia axial de las caras están confirmados, pero al mismo tiempo se convierten en un pretexto para una distribución más lineal y serena respecto a los ejemplos figurados más fantasiosos en los que los elementos vegetales a veces se reemplazaban por formas arquitectónicas (arcos, elementos arquitectónicos o fastigios que envuelven todo el capitel como en muchos ejemplos del siglo XII hasta los capiteles de Nazaret; fig. 29) que aseguran una distribución en secuencias e incluso una base escenográfica que supedita la lógica estructural a las razones de la iconografía y el relato. Esto determinará muchas veces una dirección para la lectura, imponiendo al observador un recorrido alrededor del capitel e introduciendo por tanto un valor conceptual diferente, comparable por su fuerza innovadora a la invención de la columna cóclida historiada romana.

Figura 29. Arte de las Cruzadas, semicapitel de la basílica de la Anunciación de Nazaret, escena simbólica (*Fides-Ecclesia*), *ca* 1180, detalle.

El proceso de evolución durante el siglo XI está documentado suficientemente por algunas series de capiteles historiados en los claustros de abadías y catedrales. La extraordinaria serie de 76 capiteles del claustro, terminado en el año 1100, del cenobio cluniacense de Moissac, segundo en importancia después de la casa madre de Cluny, es el testimonio más elocuente de la «estupefaciente variedad de formas diferentes» señalada por Bernardo de Claraval.

La difusión de conjuntos historiados en los capiteles de los claustros se produjo poco antes de la explosión de los programas figurativos en las portadas y fachadas; artistas provenientes con toda probabilidad del taller de Moissac realizaron muy pronto algunos capiteles del claustro del priorato de La Daurade y del claustro de la catedral de Saint-Étienne, en la cercana Toulouse. Unas soluciones parecidas se experimentarán también en España e Italia en el claustro de Sant'Orso de Aosta o hacia finales del siglo XII en el de Monreale. Un aspecto significativo de todos estos ejemplos, y de muchos otros, es la distribución de los programas narrativos en distintos capiteles, a tal punto que episodios contiguos se encontraban muchas veces en capiteles distantes entre sí (como se puede observar precisamente en Moissac) o, al contrario, se ponen juntas en las su-

perficies de un mismo capitel narraciones diversas; la consecuencia inevitable es la introducción de unos recorridos iconográficos lineales. La frecuencia de los capiteles historiados tiene que confrontarse a menudo con un enorme grupo de capiteles figurados o cubiertos con decoración vegetal, también muy cuidada, como sucede precisamente en Moissac, con una dosis que difícilmente se puede medir en términos de repercusión programática pero que sí se corresponde más con unas exigencias de *varietas*.

Lo mismo se observa en los conjuntos de capiteles figurados de las iglesias, donde el surtido incluye representaciones emblemáticas y doctrinales, como en los ocho capiteles que estaban en la cabecera de Cluny III, cuyas representaciones, muchas veces descritas por inscripciones, de las Virtudes, los tonos musicales (fig. 30), los Ríos del paraíso y símbolos de la doctrina cristiana, están inmersas en una fastuosa vegetación de recuerdo clásico; la serie está completada por un magnífico capitel corintio que claramente quiere competir con los modelos antiguos. La distribución de los variados programas iconográficos mezclados con las figuras se encuentra en los capiteles que el escultor Gislebertus puso en los altos pilares estriados de Saint-Lazare de Autun, o en los de la cabecera de Saint-Pierre de Chauvigny, firmados por Gofridus, o en la Madeleine de Vézelay, donde los capiteles figurados están repartidos por el pórtico interior y las naves, y otros muchos ejemplos muestran la alternancia de los más diferentes temas.

Figura 30. Cluny, capitel de la iglesia abacial de San Pedro y San Pablo (Cluny III), los ocho tonos del canto gregoriano, el tañedor de cítara (tercer tono), 1113-1118.

En algunos casos se puede comprobar una selección de unos elementos particulares respecto a otros. En la catedral de Módena, por ejemplo, el programa, seguramente ejecutado por el arquitecto Lanfranco, incluía como ingrediente básico un cierto número de capiteles de derivación corintia ya durante las primeras fases de la construcción, y con mayor intensidad cuando le tocó el turno a Wiligelmo, alabado *inter scultores* en el epígrafe que lo celebra en la fachada del edificio. La serie de capiteles y ménsulas del exterior se enriqueció con temas figurados y narrativos, o al menos evocativos (las langostas del Apocalipsis, por ejemplo), mientras que en los grandes capiteles del interior, aunque también atribuibles al taller de Wiligelmo, se mantuvo el férreo programa de Lanfranco de recuperación del corintio.

La alternancia casi caótica de los motivos, decorativos, figurados, historiados, y el grado notable de elaboración y variabilidad de cada uno de esos motivos, incluida la integración pictórica, que muchas veces tuvieron que representar la norma, forman la dimensión usual de la decoración esculpida confiada a los capiteles, con

sus cimacios y basas de columnas y pilares, en la casi totalidad de los casos, en Francia, España, Alemania, Inglaterra, hasta los confines orientales de Europa. A veces hasta el fuste de la columna fue un pretexto para la colocación de elementos figurados, en paralelo con la introducción de la estatua-columna que, especialmente en las portadas, se puso en práctica en el segundo cuarto del siglo XII en Francia (Toulouse, Avallon, fig. 31, Saint-Denis, Chartres) e Italia (Ferrara, Verona).

En la península Italiana la abundancia y la variedad de los conjuntos figurados de los capiteles representan la situación que se encuentra constantemente hasta todo el siglo XII, de San Ambrosio de Milán a los ejemplos paveses y piamonteses, emilianos (en la catedral de Parma, por ejemplo) y en general en todo el Norte, y los toscanos, como en la abadía de Sant'Antimo o la parroquia de Gropina, en el Lazio y también en el Sur, con ejemplos de una desconcertante riqueza, como en el claustro de Monreale. Signo de una sensibilidad derivada de la larga práctica de la reutilización, que obligaba al ensamblaje de piezas heterogéneas, a menudo completados con capiteles de nueva ejecución, esta dimensión parece huir necesariamente de cualquier tipo de definición programática a posteriori, de cualquier teorización iconográfica.

Figura 31. Avallon (Borgoña), colegiata de Saint-Lazare, portada occidental central, «estatua-columna» de las jambas de la derecha, mediados del siglo XII.

La variedad determinada por el ensamblaje de elementos heterogéneos ya se puede encontrar en ejemplos altomedievales, aunque es significativo el caso del campanario-pórtico de Saint-Benoît-sur-Loire, uno de los primeros monumentos al que los historiadores han dado el apelativo de «románico», de hacia mediados del siglo XI, donde capiteles del mismo taller muestran la voluntad de mezclar elementos decorativos, imágenes fantásticas o narrativas y magníficos capiteles corintios, y es aún más significativo que precisamente en un capitel corintio, y no en uno «moderno» historiado, el escultor Unbertus pusiera su firma (fig. 32). Podemos preguntarnos, entonces, si en este y otros casos se trata de desorden o más bien de *varietas*. La *varietas* de formas que deploraba Bernardo en su crítica, un elemento fundamental de la estética románica, encuentra en el ingente patrimonio escultórico que nos ha llegado, sobre todo en los capiteles, su más afortunado campo de aplicación. La idea de homogeneidad supuesta en la arquitectura de la Antigüedad por la presencia de capiteles y soportes del mismo tipo –es decir, el orden– en los si-

Figura 32. Saint-Benoit-sur-Loire (Loiret, Francia central): iglesia abacial de San Benito, campanario-pórtico, cuerpo inferior, capitel corintio con la inscripción «Unbertus me fecit», segundo cuarto del siglo XI

glos del Medievo se irá sustituyendo de alguna forma por la de un aparente desorden organizado. El mundo «gótico» recupera para el capitel la función primaria de ornamento de la arquitectura devolviéndole el aspecto vegetal pero que ya no es el de la Antigüedad, sino el resultado de las formidables experiencias de los siglos anteriores. La nueva cultura sabrá introducir elementos propios del léxico vegetal del capitel, transformando constantemente los elementos canónicos, así como los reelaborados por la tradición altomedieval y románica, de tipo naturalista, con la inclusión de elementos directamente tomados del mundo vegetal real. En esta época el elemento más relevante está representado por la progresiva homogeneización de los elementos decorativos, fruto de una producción en serie que va acompañada de los paralelos progresos en las técnicas de la construcción y en el trabajo de la piedra y de la estandarización en la producción de los materiales constructivos. Este proceso introduce, o más bien vuelve a introducir, al cabo de muchos siglos, la idea de la selección de los elementos que se proponen en serie como rasgo distintivo de la unidad estilística del edificio, es decir, del orden reencontrado.

El interés se irá desplazando progresivamente hacia otros conjuntos figurados en los que la escultura triunfa: las portadas, las fachadas, el ajuar-mobiliario del interior, con sus propias modalidades y su propia evolución, que a menudo se mantienen casi independientes. El capitel sirve, por su intrínseca disposición, de catalizador de unas exigencias decorativas, figurativas y narrativas de la escultura del Medievo, la cual, también en virtud de semejante nexo, no se puede entender como elemento separado de la arquitectura: es un componente fundamental que incluso contribuye a su definición y a menudo interviene de manera determinante a la hora de establecer sus contenidos formales. Desde la Tardoantigüedad y por lo menos hasta el siglo X, con ramificaciones en el XII, había sido la pintura mural la encargada de definir el espacio arquitectónico. Pero con el cambio de la formas arquitectónicas, sobre todo en la Europa continental y en el norte de Italia, a partir por lo menos de comienzos del siglo XI las amplios muros de las naves están redefinidos por miembros y articulaciones arquitectónicos que subrayan plásticamente los elementos estructurales quitando espacio a la representación pictórica cíclica en sus distintas expresiones, la cual a veces pasa a los pavimentos de mosaico o se reduce en las paredes a unas sintéticas composiciones muchas veces de carácter votivo. Al mismo tiempo en la escultura la decoración y la figuración se trasladan de forma más decidida a los capiteles, portadas, frisos, ajuar-mobiliario interior y exterior o también, recuperando una antigua tradición, a los batientes de

puertas de madera o bronce que se decoran con representaciones incluso cíclicas. Justo al mismo tiempo que se produce esta transformación, se asiste al crecimiento en la arquitectura, en paralelo con la evolución formal del capitel, de unos nuevos esquemas de planimetría y alzado, así como de la articulación de las superficies del muro con lesenas y molduras, como signo de una nueva y más explícita vocación «plástica» de la arquitectura.

La portada. Esta aspiración se manifiesta gradualmente en la arquitectura religiosa, sobre todo desde el siglo XI, antes aún que en el ajuar-mobiliario, en las modulaciones arquitectónicas, y especialmente en los frentes que reciben las fachadas, el verdadero centro óptico que atrae el ojo del espectador al indicarle, incluso desde lejos, los accesos a la casa de Dios. Esto ayuda a comprender la importancia creciente atribuida a la portada, primero en la decoración y luego cada vez más explícitamente en los contenidos iconográficos, los cuales transformarán el elemento estructural en un eje fundamental óptico y doctrinal. El hecho de que en el curso de la Edad Media el espacio delante del ingreso a la iglesia desempeñe sistemáticamente unas funciones públicas, y no sólo de carácter religioso, representa un dato muy significativo que ilustra la importancia del desarrollo formal e iconográfico al que está sometido, muchas veces a través de programas iconográficos escultóricos incluso de gran complejidad, el sistema portada-fachada; al mismo tiempo, éste representa un elemento útil de evaluación de la relación, también revestido de aspectos políticos, entre espacio sagrado y espacio público.

La progresiva potenciación de la importancia plástica de la portada en el contexto del aparato externo de la arquitectura se capta sobre todo a través de la evolución de su estructura. A los largo de los siglos se asiste a una lenta evolución en la que se produce un intercambio compositivo continuo entre la portada adintelada, de antigua tradición, y la portada con arquivoltas. Los ejemplos altomedievales, como la portada de la capilla de San Zenón en Santa Práxedes de Roma, recuperan las formas de la portada adintelada a la antigua, a menudo con pies derechos y dinteles decorados con elementos vegetales, a veces actualizados, sobre todo en el dintel, con motivos del repertorio iconográfico cristiano.

El tipo de portada adintelada representa el elemento estructural permanente en la mayor parte de las portadas del centro-sur de Italia a partir del siglo XII. De este modo, la colocación de una arquivolta, en los muchísimos ejemplos de la Italia central y especialmente del área pisana y luquesa, durante el siglo XII y después, no producirá de hecho un sustancial cambio de equilibrios entre jambas y dintel. Este último se mantiene como soporte principal del elemento decorativo y con frecuencia también del mensaje doctrinal, mediante la colocación de unos largos epígrafes dedicatorios en el dintel o, con la puesta al día de las novedades por parte de los talleres de marmolistas romanos, mediante el empleo extensivo de las incrustaciones policromas, preanunciando así el carácter decorativo que en el centro de Italia se consolidará de forma más determinante en los siglos XIII y XIV. Desde esta óptica se podrá comprender la particularidad de muchas portadas de Umbría y Toscana del siglo XII, en las que la sobriedad de los pies derechos y de la arquivolta parece destinada a la concentración decorativa que se expresa algunas veces en el dintel, en el que aparecen elegantes roleos o representaciones más complejas también narrativas, desde el caso de la catedral

de Spoleto hasta los dinteles figurados de pleno siglo XII en el baptisterio de Pisa, o los de Gruamonte y Adeodato de Pistoia y de Biduino de Lucca, Pistoia, San Cassiano de Settimo, y las portadas del taller de Guidetto da Como en la catedral de Lucca, donde las portadas están situadas en estrecha relación con el profundo pórtico «lombardo».

En otras áreas de la península y sobre todo en el norte, como en el resto de Europa, la dimensión estructural y plástica conferida a la arquivolta, con o sin dintel, está destinada, sin embargo, a ser, con distintas modalidades, un elemento caracterizador de la portada. De esta forma se viene a crear una forma compleja, que aludirá cada vez más frecuentemente, aunque con resultados muy diferentes, a la continuidad formal de las jambas con la arquivolta, delimitado en su parte inferior por el dintel. Alrededor de este esquema estructural, que da lugar a una posibilidad bastante amplia de soluciones compositivas, se organizarán, hasta especializarse, los varios componentes de la decoración escultural, a veces también combinándose con la pintura, el mosaico o el embutido de mármol, del marco pero sobre todo del tímpano o espacio entre la arquivolta y el dintel.

El relieve dado, en las portadas románicas y luego góticas, a los marcos y a la composición puesta en el tímpano le debe mucho seguramente a la reelaboración de los antiguos usos arquitectónicos que ahora sólo podemos percibir de forma episódica, como en la fachada interior de la portada del Templete Lombardo de Cividale.

Igualmente, y en virtud de un obsequio a la tradición, el dintel mantendrá a menudo el papel principal de soporte privilegiado de la decoración esculpida. No es un hecho casual que entre los primeros ejemplos de renacimiento de la decoración aplicada a las portadas y en general a las fachadas se encuentren dinteles esculpidos como único elemento decorado de la portada: los casos franceses de Saint-Génis-des-Fontaines (fig. 33) y Sant Andreu de Sureda, ambos en el Rosellón, ejecutados por artistas de formación afín y posiblemente fechados en los primeros veinte años del siglo XI, representan una novedad significativa. El sistema decorativo de estos ejemplos, que dispone las figuras de Cristo y de los apóstoles y los ángeles debajo de una serie de arcos, indica significativamente una dependencia directa de los antiguos frentes de los sarcófagos en nichos.

El recurso del léxico antiguo, y a veces también de la sintaxis antigua, en el repertorio escultórico de las jambas de la portada será un elemento recurrente en la Edad Media, incluso en presencia de nuevas altisonantes elaboraciones decorativas e iconográficas. Es entonces muy elocuente la renovación de la *facies* de la portada de ingreso a partir de una inusitada acentuación del dintel, que pondrá en marcha la progresiva centralidad iconográfica atribuida al tímpano, según un modelo que durante al menos dos siglos será un elemento constante en la escultura europea, sobre todo francesa. Es significativo el ejemplo de las portadas de la catedral de Módena; aquí la decoración vegetal del dintel de la portada

Figura 33. Saint-Génis-des-Fontaines (Languedoc), iglesia abacial de Saint-Génis, dintel de la portada occidental, 1020-1021.

central se desarrolla coherentemente con el fastuoso roleo vegetal animado que, sin solución de continuidad, decora las caras exteriores de las jambas y del dintel, con un rigor léxico que llega a excluir el tímpano, cuyo espacio se dejó vacío y se transformó en una ventana. En el mismo edificio las otras dos portadas, prácticamente contemporáneas, de los lados recibirán en distinta medida el modelo de Wiligelmo, pero introducirán algunas importantes variantes narrativas precisamente en el dintel: con la serie de historias de San Geminiano en la Puerta de los Príncipes y con escenas de tema animal, sacadas del repertorio fabulístico tan extendido en la Edad Media, de la Puerta de la Pescadería, mientras que en la arquivolta, como un segundo dintel arqueado, se encuentran escenas del ciclo artúrico.

El ejemplo de la portada central *(Portale Maggiore)* modenesa encontrará un eco inmediato en la portada de la iglesia abacial de Nonantola y luego en la portada central de la catedral de Cremona, mientras que la división en escenas de los dinteles de las portadas laterales será el modelo para las portadas realizadas por Niccoló en la primera mitad del siglo XII en las catedrales de Piacenza y Ferrara, en las que se asistirá a la superación del esquema modenés a favor de las portadas de tipo «lombardo» pero siempre conjugadas con la estructura del *prothiron*.

La doble naturaleza arquitectónica y escultórica de la portada, explícita ya desde los ejemplos más antiguos, se encuentra principalmente en la portada con varias arquivoltas, que sería impensable, en un cierto sentido, desvinculada del sistema jambas-arquivolta, del que constituye la ampliación formal. Este tipo resultará destinado a una mayor difusión durante los siglos siguientes en un territorio muy vasto, que comprenderá de especial manera el norte de Italia y la Europa continental, con resultados sobre todo en Francia y luego en Inglaterra, Dinamarca, Polonia y la península Escandinava. Los ejemplos del norte de Italia encuentran, con distintas formulaciones, unos elementos comunes, como en el caso de San Abundio de Como, donde en la segunda mitad del siglo XI se recuperó el léxico de la escultura altomedieval con entrelazos, de manera parecida a la ambición que en San Ambrosio de Milán había llevado a recuperar, reuniéndolos, algunos fragmentos de la portada más antigua, junto con las esculturas de los batientes de madera. Una serie de ejemplos lombardos, entre ellos las portadas de San Pietro in Ciel d'Oro o las de San Michele Maggiore, en Pavía, presentan composiciones de molduras múltiples recorridas por series continuas de decoraciones esculpidas sacadas de los más diversos repertorios y en las que a veces encontrarán espacio series zoomorfas y antropomorfas, también junto a roleos vegetales, proponiendo unos programas iconográficos, si bien no comparables, en cuanto a la complejidad, con las composiciones doctrinales que ilustran otras portadas famosas sobre todo transalpinas.

En el caso de San Ambrosio, como también por ejemplo en el de San Pietro in Ciel d'Oro y en otros muchos casos, conviene reflexionar sobre la especial relación que ya desde su proyección se habían propuesto establecer entre la portada y un pórtico que de hecho desvincula ópticamente el acceso del conjunto de la fachada, haciendo que el aparato plástico de la portada se pudiera apreciar completamente a través de un vano delimitado al menos en altura. Lógicamente podemos preguntarnos sobre el papel atribuido a la composición de la portada como reclamo sintético del frontispicio de todo el edificio. Esta

pregunta nos la podemos plantear también en otros muchos casos, como en las portadas dentro del pórtico en Cluny o la Madeleine de Vézelay o el Pórtico de la Gloria, realizado hacia finales del siglo XII por el Maestro Mateo en la fachada occidental de la catedral de Santiago de Compostela, o también, en Italia, el de la catedral de Lucca, que pudo beneficiarse, ya en el primer cuarto del siglo XIII, de la larga tradición madurada por los artífices lombardos.

En las portadas de Niccoló, a partir de los de la catedral de Piacenza, se encontrarán los ejemplos que durante mucho tiempo proporcionarán los modelos normativos. La adopción de dinteles esculpidos con escenas dispuestas bajo arcos, en Piacenza y Ferrara, se aplica a las portadas con molduras múltiples al principio prácticamente sin otra decoración esculpida, pero muy pronto (de la portada de Piacenza a las de Ferrara y Verona) compuestas de delgadas columnillas lisas, estriadas, entorchadas, que en los ejemplos más maduros se enriquecerán con unos aparatos decorativos cada vez más complejos e incluso, significativamente, con figuras humanas.

No hay duda de que en algunas áreas, y en primer lugar en la Francia de los siglos XII y XIII, las extraordinarias oportunidades plásticas y espaciales ofrecidas por la estructura de la portada con arquivoltas constituyeron el estímulo determinante de una de las más extraordinarias invenciones de la escultura de la Edad Media, es decir, la portada historiada. En Francia los ejemplos tempranos citados preanuncian un desarrollo que no tendrá igual en otras regiones de Europa. En las portadas francesas, sobre todo del siglo XII, la escultura dispuesta en el dintel cede muy pronto a favor de las representaciones en el espacio superior; es más, se funde con éste, dando origen a los tímpanos, a menudo de dimensiones monumentales e invariablemente con representaciones teofánicas y escatológicas, que tendrán una gran fortuna durante más de dos siglos proporcionando el material para las reproducciones tipológicas e iconográficas de otras áreas geográficas, a partir de la península Ibérica.

Sobre todo en Francia, el tipo de portada con arquivoltas se prestará, mucho más que en otras áreas geográficas y diversamente a lo que ocurre casi siempre en Italia, a amplificaciones monumentales, al acoger a personajes y pequeñas escenas, en las arquivoltas y luego en las jambas, que enmarcan los grandes tímpanos esculpidos, ofreciendo espacio para la expansión –también a efectos doctrinales– de las escenas representadas. Muchas veces, además, la rígida jerarquía impuesta por la serie concéntrica de las arquivoltas, comparable en sentido literal con las representaciones cosmológicas de su tiempo, servirá para convertir en algo concreto el concepto de *ianua coeli* representado, en sentido literal y en sentido figurado, por la puerta de la iglesia. Los ejércitos de santos que en los ejemplos sobre todo transalpinos pueblan hasta el siglo XV los intradoses de numerosísimas portadas, incluso cuando se haya perdido la costumbre de poner figuras en el tímpano, son su directa consecuencia. Y lo son todavía más las muchas representaciones de constelaciones zodiacales unidas al curso cíclico del tiempo, recordado por las representaciones de los trabajos de los meses, tan difundidas en las portadas sobre todo de los siglos XII y XIII, también en Italia. La unión de las representaciones cosmológicas y el ciclo anual no está ligada necesariamente a la colocación en las arquivoltas: en Italia se encuentra, por ejemplo, en las jambas de la Puerta del Zodíaco de la abadía de San Michele della Chiusa, en el valle de Susa, o de la Puerta de la Pescadería de la catedral de Módena,

en las esculturas de Antelami del baptisterio de Parma, en la arquivolta de la portada central de Santa Maria della Pieve de Arezzo o en la fastuosa portada central de la basílica de San Marcos de Venecia, donde se observa, distribuido en tres grandes arcos concéntricos, un rico e inusitado programa iconográfico que evoca también los valores cívicos, incluyendo representaciones de profetas, signos zodiacales, Vicios y Virtudes y los oficios venecianos.

Por tanto si los programas iconográficos se pueden distribuir en dinteles, jambas y arquivoltas, no hay duda de que el espacio del tímpano es el que más se presta a acoger el mensaje doctrinal. Entre los primeros ejemplos son especialmente significativos los tímpanos de las dos portadas del transepto sur de la catedral de Hildesheim, fechados en torno al 872, con representaciones teofánicas de estuco, o el de la portada sur de Santa Maria della Pieve de Arezzo, del siglo VIII, donde la figura de Cristo se asoma por una malla de entrelazos que cubre el tímpano.

En Italia el tímpano figurado, que no alcanza jamás las dimensiones monumentales de los ejemplos franceses, tiene un papel peculiar, pues se presta, a diferencia de lo que ocurre en Francia, a acoger unas representaciones de temas variables y raramente, sobre todo en los ejemplos más antiguos, referidas a temas apocalípticos o escatológicos. Si ciertos ejemplos de Pavía llevan en los tímpanos figuras angelicales, aisladas o en tímpanos con roleos, más conocidas son los tímpanos esculpidos por Niccoló en Ferrara y Verona, donde se ven las imágenes de los santos titulares: san Jorge en Ferrara y san Zenón y la Virgen en Verona.

Es difícil decir si la presencia de tímpanos esculpidos, su integración con los otros componentes escultóricos de la portada y la extensión de las representaciones por los *prothiron*, cuando existen éstos, formando un único programa articulado, se puede relacionar, más allá de la elección iconográfica, con el conocimiento de los ejemplos franceses. El cotejo con los datos cronológicos lleva los ejemplos italianos a la primera mitad del siglo XII, y las obras de Niccoló a los años treinta y cuarenta. Por tanto es plausible pensar en una difusión contemporánea, en áreas distintas, de las representaciones esculpidas en los tímpanos como núcleo de programas iconográficos y considerarla por un lado como extensión de las más antiguas representaciones musivarias o pintadas y por el otro como la progresiva expansión de la escultura aplicada, en Francia e Italia, a los dinteles. Además, la progresiva fusión, bajo el aspecto iconográfico, del dintel con el tímpano esculpido confluirá en una completa integración, también material, en la composición principal, que llevará incluso a la eliminación del propio dintel o, más frecuentemente, a su reformulación en términos meramente formales por medio de chambranas.

La larga tradición en Francia del tímpano esculpido puede contar con precedentes bastante claros, en los que ya aparecía la iconografía apocalíptica y escatológica que supondrá el elemento más repetido en los ejemplos monumentales hasta por lo menos el siglo XIII. Desde luego debió de representar un ejemplo de referencia el gran tímpano destruido (sólo quedan algunos fragmentos) de la iglesia abacial de Cluny; puede que de los primeros años del siglo XII, en el que aparecía la imagen apocalíptica de Cristo entronizado en la mandorla sujeta por cuatro ángeles y rodeada por los cuatro símbolos de los evangelistas. También las dimensiones del tímpano deben de haber sido un modelo atractivo, si en breve distancia de tiempo surgen portales monumentales, que aspiran a convertir-

se en fachadas, en Moissac, Beaulieu, Vézelay, Conques, Autun. Estas portadas tienen en común –en lo demás son diferentes– las grandes dimensiones (unos seis metros y medio), que han obligado a añadir un soporte correspondiente con el centro del dintel, el parteluz, que proporcionaba otro espacio para la expansión del programa iconográfico esculpido. En estas portadas el elemento crucial está representado por la dimensión monumental aplicada a un programa iconográfico que gozaba de larga tradición en las representaciones absidales en el interior de las iglesias.

La difusión tipológica e iconográfica del tímpano esculpido de invención francesa fue rápida: la encontramos muy pronto en España, por ejemplo en las portadas de Santiago de Compostela, de las que proporciona una descripción minuciosa el casi contemporáneo *Liber Sancti Jacobi,* aunque no entra en los aspectos doctrinales. La más antigua de estas portadas, la Puerta de Platerías, de los primeros veinte años del siglo XII –hoy conservada con una recomposición tardía–, deja entender una complejidad doctrinal comparable a los prototipos franceses. Se puede seguir la difusión de estos portales, con su contenido iconográfico centrado la mayoría de las veces en condensadas representaciones teofánicas, en aparatos menos monumentales pero a veces no menos suntuosos, un poco por toda Europa por lo menos desde mediados del siglo XII y luego durante todo el XIII, desde Inglaterra hasta Alemania y Polonia. En Italia, si se exceptúa el segundo cuerpo, del siglo XIII, del *prothiron* de la catedral de Ferrara con una representación del Juicio Final, los ejemplos que muestran una mayor afinidad con los grandes tímpanos franceses, en su relación con la arquitectura y en los contenidos doctrinales, están representados por las portadas de la fachada de la catedral de San Lorenzo de Génova, que se pueden fechar en torno a 1220 –para los que incluso se han propuesto unas ascendencias transalpinas directas– y en distinta medida por las tres portadas de Antelami del baptisterio de Parma (1196). En este último caso, en el tímpano de la portada occidental hay una representación del Juicio Final (fig. 34), extendida a las figuras de los resucitados del dintel, que recuerda en

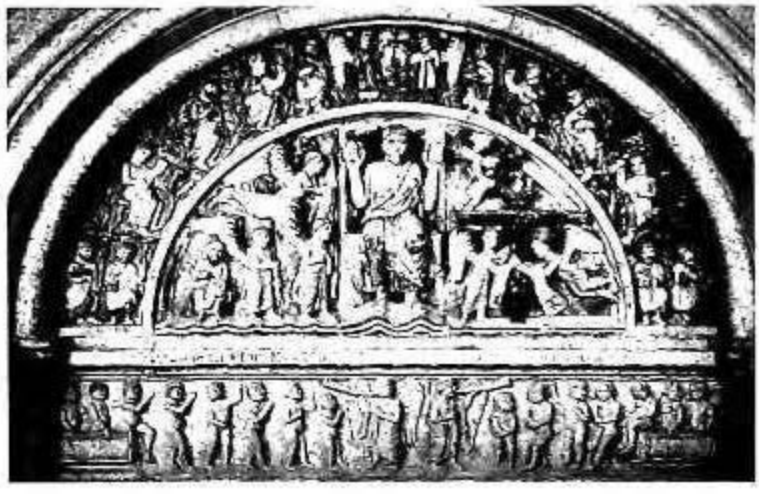


Figura 34. Benedetto Antelami, Parma, baptisterio de San Juan, «Puerta del Redentor» (portada occidental), tímpano, Juicio Final, 1196-1216.

los aspectos compositivos y en la organización y distribución de los contenidos doctrinales los ejemplos transalpinos. En cambio la portada que da a la plaza lleva en el tímpano a la Virgen en el trono junto a la escena de la adoración de los Reyes Magos y la del sueño de José, según una costumbre iconográfica que en Italia se mantendrá hasta el siglo XV, y en el dintel escenas de la vida de san Juan Bautista. El extremo cuidado, desde el punto de vista iconográfico y técnico, con el que en el baptisterio de Parma están ejecutadas las portadas –cuyos tímpanos están excepcionalmente trabajados incluso en la parte posterior, de forma que ofrecen un lado esculpido (a modo de pequeño cascarón absidal) también en el interior del edificio– ha reforzado la idea de un proyecto conocedor de los ejemplos franceses; sin embargo, aquéllas, junto a las herederas de Antelami de San Andrés de Vercelli, se acercan en la sintaxis compositiva más bien a la tradición del norte de Italia, y no se puede pensar en ellas sin los antecedentes de Niccoló de Ferrara y Verona.

Lo que queda, después de las excesivas restauraciones decimonónicas, de las portadas de la abadía real de Saint-Denis que mandó realizar Suger poco antes de 1140 indica el comienzo de la extensión de la composición estructural de la portada en derrame con múltiples molduras a todo el sector de fachada con el que se corresponde cada portada; el contexto estratificado de las arquivoltas múltiples se amplía y acoge, de manera no diferente a lo que ocurría en las portadas italianas de Niccoló, decoraciones y figuras alargadas adosadas a las columnillas de las jambas, las llamadas estatuas-columna (que en Saint-Denis sólo están documentadas por testimonios gráficos del siglo XVIII). La creación de la estatua-columna, por tanto, compendia un dato sencillamente volumétrico-compositivo –la conquista espacial de la fachada– con una extensión notable de los contenidos doctrinales. Se podría discutir si esta creación se debe atribuir a la cantería de Saint-Denis, seguido por el de la fachada occidental de la catedral de Chartres. En efecto, si pensamos en el papel óptica e iconográficamente determinante de las figuras de profetas o apóstoles representados en las jambas de las portadas, como en Módena o Cremona, pero también de las delicadas figuras sinuosamente alargadas en los lados del parteluz de Moissac o Beauleu, no se puede no reconocer en ellas los precedentes directos de la estatua-columna. Pero, con mayor motivo, habría que reflexionar sobre la aparición, en un momento no demasiado distante de los ejemplos franceses, de auténticas estatuas-columna, en la Cámara Santa de Oviedo, o en las portadas de Ferrara y Verona. Sin embargo no se le puede negar a la Francia de mediados del siglo XII un papel decisivo en el desarrollo, formal aun antes que doctrinal, de la figura aislada primero en las columnas de la portada pero muy pronto emancipada como elemento autónomo, que impondrá con el tiempo la recuperación de una relación con la arquitectura diferente de la de los siglos anteriores.

La fachada. Este cambio fundamental se acompaña en tanto, frente a la expansión de las molduras, de la progresiva reducción dimensional de los tímpanos, que muchas veces presentan escenas en cuerpos superpuestos, y de la paralela transformación de la iconografía de los tímpanos, que incluye cada vez más a menudo episodios de la vida de Cristo, pero sobre todo muestra una extensión de la devoción mariana, por medio de representaciones de la Virgen en el trono o con la introducción de la iconografía de la coronación de María, como sucederá en la catedral de Sen-

lis, alrededor de 1170, y luego de forma constante desde el siglo siguiente.

Muy pronto las novedades que lleguen a madurar producirán las obras maestras de una riqueza extraordinaria, potenciada por el uso extensivo del color aplicado a las esculturas, de las fachadas de las catedrales de Sens, Amiens, Reims, Laon o Lausana.

Estudios recientes han indicado cómo fue decorado el frente occidental de San Pantaleón de Colonia, en época otoniana, con estatuas de santos puestos en nichos, y es importante reflexionar sobre el hecho de que pudiese tratarse en algún caso de una extensión ideal, y probablemente conceptual, de los relieves que normalmente se encontraban esculpidos en los batientes de las puertas de madera o de bronce, según unas modalidades atestiguadas por los famosos ejemplos de San Ambrosio de Milán, Santa Sabina de Roma, San Miguel de Hildesheim o Santa María del Capitolio de Colonia, entre otros, y que continuarán en las puertas de bronce de San Zenón de Verona y las catedrales de Pisa, Trani y Salerno. Por tanto, el precedente de los batientes historiados de las puertas resulta de alguna utilidad para explicar cómo la difusión de conjuntos escultóricos en las superficies exteriores de los edificios pudo valerse de unos modelos significativos. Sin embargo esto no es suficiente para aclarar la importancia de un fenómeno que llevará a las famosas fachadas-pantalla difundidas en la Edad Media por toda Europa, condicionando la transfiguración, por medio de la escultura, de las compartimentaciones exteriores de la arquitectura de los siglos XIII y XIV. Afirmar que la escultura aplicada a las superficies exteriores de los edificios religiosos y profanos se desarrolla a partir del núcleo óptico de la portada significa afrontar sólo uno de los aspectos del problema. Otro aspecto está representado por las condiciones de visibilidad a las que la compartimentación arquitectónica está sujeta. Aun considerando la indudable evidencia peculiar conferida a los accesos, y por tanto su directa perceptibilidad, se dan casos de edificios no dotados de un especial resalte plástico ahí donde sería lógico esperárselo, es decir, en la fachada, o al menos no sólo en ésta, sino por ejemplo en los ábsides, un resalte a veces conseguido sólo con el despliegue de una elegante composición arquitectónica. En San Abundio de Como es la zona de la cabecera, la parte más expuesta a la vista de quienes, al salir de la ciudad amurallada, se acercan a la basílica, la que presenta unos ricos marcos en las ventanas, junto a una elegante articulación parietal y estructural. Se podría mencionar muchos casos parecidos, a partir de la portada nordeste de San Fidel de Como, u otros ejemplos italianos, como las grandes ventanas ricamente decoradas en los ábsides de San Nicolás de Bari o de las catedrales de Bari y Trani, o también como los ábsides de algunas iglesias del Monferrato o del centro de Italia, o en ejemplos transalpinos. Entre otros muchos, merece ser mencionado al menos el caso del ábside de la iglesia abacial de Königslutter, en la Baja Sajonia, adonde un maestro italiano muy cercano a Niccoló fue llamado poco después de 1135 para realizar el friso de caza puesto debajo de la cornisa con arcaturas que corre bajo las ventanas (fig. 35). Si los casos de portadas laterales, como en Moissac o Beaulieu, o en el Grossmünster de Zúrich o en el Schottenportal de la iglesia de Santiago de Ratisbona, son ilustrativos del resalte dado, como de auténtica fachada, a los laterales de la iglesia, no hay duda de que el frente occidental sigue ejerciendo el principal atractivo para la escultura, organizada en relación con los componentes

Figura 35. Königslutter (Baja Sajonia), «Katzenkopf» (iglesia abacial de San Pedro y San Pablo), cornisa esculpida en el exterior del ábside central, poco después de 1135, detalle.

arquitectónicos y posiblemente con unos coherentes programas iconográficos. Los aspectos decorativos forman el elemento más común del repertorio escultórico en la arquitectura, aplicándose a los marcos, vanos y galerías. Entre los testimonios más extraordinarios hay que mencionar las fachadas-pantalla de la primera mitad del siglo XII del oeste de Francia, definidas por una articulación en arcaturas que responde a unas exigencias compositivas propias más que reflejar la organización estructural del interior, y en las que la decoración escultórica se distribuye libremente en torno a los vanos y en la zona superior o en las arcaturas del basamento, disponiendo en la parte superior las figuras (en origen policromas) sentadas y de pie en serie ordenadas dentro de nichos en niveles superpuestos, como en Notre-Dame-la-Grande de Poitiers. A veces la escultura se extiende de manera exuberante por toda la superficie, recorrida por series de delgadas arcaturas que ahora ya han perdido la más mínima traza estructural para transformarse también en un refuerzo decorativo, como en la catedral de Angulema. Estas estructuras, de un notable rigor compositivo, podrían sentar las bases para la serie de las grandes fachadas-pantalla que se desarrollarán, si bien con unos requisitos autónomos, en la arquitectura inglesa de los siglos XIII y XIV: las fachadas de las catedrales de Peterborough, Salisbury o Wells, todas de la primera mitad del siglo XIII, o también la de la catedral de Exeter (de alrededor de 1360) mostrarán una propensión a la expansión monumental de los aparatos escultóricos, pero, al contrario de lo que ya se había consolidado en el continente, en perjuicio de la evidencia óptica de la portada, que en general se mantendrá de pequeñas dimensiones y desprovista de suntuosos aparatos esculpidos.

En el sur de Francia, en la segunda mitad del siglo XII, Saint-Trophime de Arles y Saint-Gilles-du-Gard exhibirán una densa lógica compositiva, que expande la sintaxis de las portadas a toda la fachada, mostrando de esta forma una conciencia no común en el uso del léxico antiquizante que define los relieves esculpidos. En Italia, en la primera mitad del siglo siguiente, se mantendrá en cambio como ejemplo que no admite comparación la amplia fachada de piedra arenisca de San Miguel de Pavía, en la que la rica decoración de las portadas se extiende en fajas esculpidas distribuidas de forma alternada, junto a bacinas de cerámica policromada hoy perdidas, en la zona inferior del cuerpo arquitectónico y acoge un repertorio muy amplio de motivos decorativos, con esporádicas introducciones de imágenes alegóricas y escenas narrativas, cuyo significado de conjunto (si es que lo tuvo) se nos escapa debido al desgaste de los materiales.

La expansión de los programas figurativos de carácter narrativo como ampliación de la portada encuentra uno de sus ejem-

plos más claros en la fachada de la catedral de Módena, donde el escultor Wiligelmo, en la primera década del siglo XII, colocó episodios del Génesis en un friso continuo, subdividido en cuatro paneles, que ocupa los campos de la fachada adyacentes a las portadas; en este caso la serie narrativa se integra de alguna forma en el programa de las portadas, con las figuras de los profetas que dominan las caras interiores de las jambas, pero asume su propio valor «teatral». En San Zenón de Verona, en el cuarto decenio del siglo, el escultor Nicoló y su colaborador Guglielmo pondrán escenas del Viejo y Nuevo Testamento a los lados de la portada, dedicado a la celebración, de valor cívico, del santo titular y patrón de la ciudad. En la catedral de Fidenza el rico programa escultórico que, hacia finales del siglo XII, tal vez bajo la dirección de Benedetto Antelami, fue organizado para cubrir de forma variada –incluida la innovadora disposición de estatuas de profetas en nichos– la parte inferior de la fachada concentra episodios narrativos y figuras emblemáticas alrededor de la portada, en cuyo dintel se desarrolla la historia del santo titular, Donnino.

El episodio más extraordinario de esta dirección será, más de un siglo después, la fachada de la catedral de Orvieto, en la que las escenas ocuparán por entero los cuatro machones que flanquean las portadas. Los machones en realidad han perdido definitivamente su valor estructural y se han transformado en unos amplios espacios predispuestos para recibir, como en un fresco, escenas del Antiguo y Nuevo Testamento, junto con el Juicio Final. La voluntad de disponer una vasta composición unitaria, aunque envuelta por amplios motivos vegetales, da la posibilidad aquí de apreciar incluso las modalidades de ejecución: algunos fragmentos no terminados indican que las escenas tenían que completarse, si no totalmente durante las obras, por lo menos *après la pose*.

La estatuaria. La expansión de la escultura por toda la superficie de la fachada se produce gradualmente, pero el aspecto destinado a consolidarse principalmente está formado por la fragmentación figurativa que se crea, sobre todo a partir de finales del siglo XII, con la aparición de la estatuaria. Figuras aisladas, esculpidas en bulto redondo, empiezan a surgir precisamente en las portadas, donde las estatuas-columna, como en Reims, se liberan progresivamente de su relación con la columna y la pared posterior. No es un hecho casual que los testimonios más importantes de esta nueva y decisiva tendencia, en las canterías de París y Reims, entre otras, en los primeros años del siglo XIII, recuperen de modo peculiar el lenguaje de la estatuaria clásica.

No se comprendería la evolución de la fachada, es más, de las fachadas, de muchos edificios del final de la Edad Media si no se tuviera en cuenta el papel decisivo desempeñado precisamente por la introducción en sentido amplio de la estatuaria. De esta forma, la estructura se articula con la multiplicación de nichos, templetes, ménsulas, doseletes, destinados a recibir las estatuas, aisladas o relacionadas entre sí pero siempre dotadas de una propia autonomía visual.

Si pensamos en las «galerías de reyes» de muchas fachadas en Francia o España pero también por ejemplo en la Logia de los Osii de Milán, de comienzos del siglo XIV, o aún más en la zona superior de fachadas o contrafuertes, en edificios transalpinos pero también italianos, expuestas en templetes que acogen los grupos de estatuas, como en las grandes torres de la catedral de Laon, no podemos dejar de reflexionar sobre el

hecho de que precisamente esta arrolladora consolidación de la estatuaria determina muchas veces de manera radical la propia modulación de las estructuras arquitectónicas. Los dibujos del *Cuaderno* de Villard de Honnecourt (París, Bibliothèque Nationale de France, ms. fr. 19093), o los excepcionales dibujos de canterías de los siglos XIV y XV, como los de las fachadas de la catedral de Estrasburgo u Orvieto, muestran claramente que la escultura, no sólo ornamental, sino también las estatuaria, está pensada desde la fase del proyecto como parte natural e incluso creadora de la forma arquitectónica.

Y sin embargo se equivocaría si considerara este aspecto como un repentino cambio de rumbo de la escultura y la arquitectura «góticas». Había sido preparado por la aparición de la escultura monumental, ya desde comienzos del siglo XI, como demuestran los casos de las fachadas de San Pantaleón de Colonia o, más tarde, las figuras que hoy están en la girola de Saint-Sernin de Toulouse, a su manera versiones conscientes de esculturas antiguas. Asimismo la multiplicación de figuras, de tamaño natural o mayor del natural, en el interior de los edificios puede contar con prestigiosos antecedentes, como las figuras de estuco del llamado Templete Lombardo de Cividale, o las que se pusieron, en época carolingia, encima de los pilares del piso superior del Westwerk de Corvey. No hay duda de que todo ello, también por medio de ejemplos como la estatua de Carlomagno realizada tal vez en el siglo XII para la iglesia abacial de Müstair en los Grisones, o las figuras de telamones en los *prothiron* del siglo XII de la catedral de Piacenza y ferrara, o por último con la evolución de las estatuas-columna, lleva a la consolidación de la estatua como decoración exterior e interior de los edificios y su mobiliario. Los ejemplos italianos de la catedral de Fidenza y el baptisterio de Parma, a caballo entre los siglos XI y XII, marcan en Italia el tránsito a esta nueva visión, completamente consolidada en las figuras de la Puerta de Capua, monumento político del clasicismo del arte de la época de Federico II, y luego en el proyecto de Arnolfo di Cambio para la fachada de Santa María de las Flores de Florencia, o en el de Giovanni Pisano para la fachada de la catedral de Siena, y hasta el de Giotto para el campanario de Santa María de las Flores de Florencia, en el que el espléndido paramento policromo incluye lastras engastadas y estatuas en nichos. Las fachadas florentinas serán el lugar en el que, como en Orsanmichele, se practicará más tarde, empalmando con los ensayos de Arnolfo, la nueva estatuaria de Ghiberti, Nanni di Banco y Donatello.

Desde esta perspectiva resulta aún más significativo que el renacimiento puesto en marcha por Donatello en Padua con la estatua ecuestre de bronce del Gattamelata ya lo hubieran preparado algunos ejemplos medievales, como la estatua de san Martín a caballo en la fachada de la catedral de Lucca o el relieve con el *podestà* Oldrado da Tresseno, de un maestro de la escuela de Antelami, en el Broletto milanés, o el joven caballero coronado, identificado a veces con Federico II, representado alrededor de 1237 en una columna de la catedral de Bamberg, o los retratos ecuestres del siglo XIV en las tumbas de los Della Scala en Verona y de Bernabé Visconti en Milán.

Pero las que se beneficiarán sobre todo, con un recorrido que dura hasta nuestros días, de las posibilidades compositivas y expresivas ofrecidas por el renovado interés por la estatuaria serán las imágenes de los santos y en especial de la

Virgen. Con la multiplicación de las imágenes pictóricas que reflejan la expansión de la devoción mariana se corresponde, sobre todo a partir del siglo XIII, la misma multiplicación de imágenes escultóricas. La prueba de semejante proliferación son las innumerables estatuas, incluso de formato pequeño, de mármol y marfil que difunden, especialmente en época gótica, unos esquemas compositivos elaborados muchas veces según prototipos franceses, modulándolos, como por otro lado ocurría también en la pintura, con la variedad de las actitudes, para los que el ideal cortés impone expresiones unas veces compasivas, como en la escultura de Giovanni Pisano, otras, más frecuentemente, de tierno intimismo, como en las numerosas Vírgenes francesas e italianas del siglo XIV, hasta las delicadas figuras de Nino Pisano.

El proceso hacia el renacimiento de la estatuaria demuestra que ya desde la segunda mitad del siglo XII las exigencias figurativas, narrativas y doctrinarias de la plástica monumental se desplazaron muy pronto a los vastos programas iconográficos de las portadas y que gradualmente se depositarán en la recuperación del relieve y la estatuaria, a menudo enriquecidos con el complemento pictórico. Un reflejo de esta metamorfosis es la frecuencia de las representaciones de escultores, sobre todo entre los siglos XIII y XIV, que ya no se dedican a esculpir capiteles, como se veía en la Puerta de los Príncipes de la catedral de Módena a comienzos del siglo XII, sino a realizar estatuas. La presencia de estatuas también transformará progresivamente el papel de la escultura en el interior de los edificios. La multiplicación de estatuas en columnas o en templetes será el elemento más importante de la escultura de los siglos XIII y XIV, al punto de que, por ejemplo, hasta en la Capilla de los Scrovegni de Padua, en la que la arquitectura y la escultura se inclinan ante el dominio indiscutible de la pintura, Giotto pintará en el zócalo de las paredes fingidas incrustaciones de mármol con estatuas fingidas en templetes con personificaciones de los Vicios y las Virtudes.

El famoso *Pilier des Anges* de la catedral de Estrasburgo, del siglo XIII (que debe mucho a la tradición de las columnas historiadas medievales), o la serie de estatuas de benefactores laicos colocada, a mediados del siglo XIII, en las columnas de la cabecera de la catedral de Naumburgo impresionan por su concentración incluso emotiva; sin embargo, estos casos están relacionados con una tradición documentada por ejemplos mucho más antiguos, en la que los elementos de la decoración se integraban con la pintura y los mosaicos y con las imágenes esculpidas o modeladas en estuco.

El mobiliario escultórico. Desde hacía tiempo la escultura había encontrado su puesto, en el interior de los edificios religiosos, en posiciones privilegiadas en los ornamentos destinados a la liturgia. Los ejemplos altomedievales nos han dejado un patrimonio muy abundante de losas, a veces incompletas, la mayoría de las veces de mármol precioso, que originalmente formaban parte de recintos presbiterales. La evolución de estos objetos en el curso de la Edad Media llevará desde la serie de transennas y plúteos, con columnillas y elementos de *pergulae*, en los que se aplica, con una singular coherencia temática y decorativa en toda la Europa precarolingia y carolingia, un omnipresente repertorio en relieve (o más excepcionalmente unas sencillas incisiones) de entrelazos, roleos e imágenes simbólicas como en las dos losas provenientes del monasterio lombardo de Santa Maria Teodote de Pavía, hasta las ricas incrustaciones de mármol y de vidrio presentes en la escultura sobre todo

del centro de Italia desde el siglo XII, con los casos extraordinarios realizados por los talleres de los artistas del mármol romanos. Pero el sistema de canceles presbiterales encontrará su resultado coherente en unas soluciones aparentemente diferentes desarrolladas estructural e iconográficamente, como demuestran las tribunas que se encuentran en Italia a partir de finales del siglo XII, con el ejemplo, ahora en una moderna recomposición, ejecutado por escultores *campionesi* en la catedral de Módena, o los restos de la estructura, que comprende el Descendimiento de Benedetto Antelami esculpido en 1178 para la Catedral de Parma o, por supuesto más tarde, la gran cortina de piedra esculpida y pintada de la colegiata de Santa Maria de Vezzolano, en Piamonte.

Los ejemplos italianos se relacionan con los transalpinos, desde Alemania –con los casos extraordinarios de los canceles de estuco policromado, de la segunda mitad del siglo XII, de San Miguel de Hildesheim y de la Liebefrauenkirche de Halberstadt (lám. 28), o de las tribunas de las catedrales de Bamberg y Naumburgo, de mediados del siglo XIII– hasta Inglaterra, España y Francia, donde destacan entre otros el *jubé* de Serrabone, en el Rosellón, de mediados del siglo XII, y el incompleto de Bourges del siglo XIII: casos que demuestran la frecuencia en época avanzada de estas estructuras, que sobre todo en Francia sufrieron las destrucciones de la Revolución.

En los casos conservados de estructuras con episodios esculpidos se puede observar la preferencia por la representación de la Pasión: una forma evidente de subrayar la función que estas piezas tenían en la delimitación del área destinada a la reiteración simbólica del sacrificio de Cristo. Una observación más atenta muestra que dichos episodios excluyen a menudo la representación de la Crucifixión. A este respecto el ejemplo de Naumburgo es muy elocuente: las dos estatuas-columna *pleurants* de María y Juan en las jambas de la doble portada del presbiterio flanquean el gran crucifijo que hace las veces, no carente de significado, de parteluz. Éste es seguramente el legado de una larga tradición de representaciones de crucifijos monumentales, de bronce, madera o láminas preciosas, como en muchos ejemplos de por lo menos época otoniana pero también de piedra, como las grandes cruces esculpidas irlandesas desde el siglo VII, o el caso singular del grupo monumental de Externsteine, en Westfalia, donde, alrededor de 1115, se esculpió un gigantesco Descendimiento en la roca como colofón de un recorrido de peregrinación que quería evocar Tierra Santa. El caso de Naumburgo indica una dirección iconográfica de la que son testimonio seguramente, todavía en el siglo XII, las tribunas de Módena y Parma, en las que la serie de escenas de la Pasión se completaba probablemente con un crucifijo monumental, introduciendo por tanto la noción de obra de arte compuesta, que tiene en cuenta elementos incluso técnicamente diferentes, y que recupera la noción de unidad iconográfica más allá del concepto moderno de unidad formal, cronológica, técnica y estilística.

Los canceles presbiterales, precisamente con esta integración suya en la arquitectura y en el conjunto de la decoración que resulta de la cantidad, diferente según los casos, de esculturas, pinturas, mosaicos, orfebrería o tejidos, plantean el problema de su definición como esculturas o arquitecturas. Por supuesto poseen una doble naturaleza, pues completan y definen funcionalmente la arquitectura y al mismo tiempo forman parte de su ornamento. Este principio se aplica también a

los altares, en los que la derivación de los ejemplos paleocristianos, como el muy significativo del altar de Saint-Sernin de Toulouse, firmado en el 1096 por Bernardus Geldumus, encuentra una extensa fortuna hasta por lo menos el siglo XIV, con los casos de altares sobre columnillas en los que a menudo se añaden antipendios de diferentes materiales (como el famoso frontal áureo donado por Enrique II a la catedral de Basilea). A este tipo se añaden otros más complejos, en forma de caja y luego de bloque, apropiados para guardar reliquias, como el altar de Ratchis en Cividale, de la primera mitad del siglo VIII. El valor sagrado del altar, con sus distintas tipologías, hasta el tipo más reciente en forma de bloque, ha generado a lo largo de la Edad Media un especial cuidado de sus aspectos decorativos que incluye el empleo de materiales diferentes, con láminas de metales preciosos (como en el caso del altar de oro de San Ambrosio de Milán) o con acabados pictóricos y, en los ejemplos más tardíos, con complementos escultóricos aplicados como palas de altar, como ocurre en el tabernáculo de Orsanmichele de Florencia, obra de Andrea Orcagna (1360) o en el altar mayor de San Francisco de Bolonia, de Pierpaolo y Jacobello Dalle Masegne (1388-1392).

Un discurso parecido se puede hacer sobre los ciborios que muchas veces cubren y evidencian solemnemente el altar: aquí la estructura arquitectónica se reviste a menudo con un rico aparato escultórico, como ocurre en numerosos ejemplos altomedievales, que extienden a las fachadas con arquivoltas el repertorio típico de los canceles presbiterales (como en San Apolinar in Classe de Rávena, o en San Giorgio de Valpolicella, por citar algunos casos conservados íntegramente); la decoración escultórica puede ser también monumental, como demuestran, entre los siglos X y XI, los ciborios con imágenes de estuco en San Ambrosio de Milán y San Pietro al Monte de Civate, o incluso se puede aplicar de forma privilegiada a los soportes, como en las magníficas columnas historiadas del ciborio de San Marcos de Venecia. Las complejas estructuras realizadas por Arnolfo di Cambio en Roma para San Pablo Extramuros y Santa Cecilia in Trastevere indican, a finales del siglo XIII, la voluntad de perpetuar los modelos de antigua tradición, coherentemente puestos al día con el léxico de la arquitectura gótica también mediante la inclusión de estatuas.

Las cátedras, atribuidas sobre todo a los obispos, representan otro elemento fundamental del mobiliario en el que la escultura desempeña un papel determinante. En el ejemplo de la cátedra-relicario de San Marcos, que tal vez llegó a Venecia en el siglo IX, se observa la legítima tendencia a concentrar en este elemento del mobiliario litúrgico una suma de valores doctrinales por medio de la escultura, sobre todo por el valor simbólico más que funcional de la obra, de dimensiones más bien reducidas. El hecho de que estas cátedras pudieran ser también objetos móviles lo prueba la cátedra de marfil del obispo Maximiano de Rávena, del siglo VI (Museo Arzobispal), o la cátedra de madera donada por Carlos el Calvo al papa Juan VIII en el 875 y conservada en la basílica vaticana.

Una serie de testimonios de la Alta Edad Media precede los ejemplos de cátedras obispales en el norte de Italia (San Ambrosio de Milán, catedral de Parma) y de las muy numerosas y conocidas del sur de Italia en las que se ha comprobado la progresiva adopción de símbolos propios del poder laico, como en el caso de las cátedras de la catedral de Canosa y la de Salerno (finales del siglo XI) o de la del obis-

po Elías de la basílica de San Nicolás de Bari: aquí el asiento, recorrido por una larga inscripción dedicatoria, se apoya sobre atlantes y fieras, según un esquema que se repite constantemente, hasta en los ejemplos más tardíos, a veces provistos de ricas incrustaciones decorativas, como en la catedral de Anagni, obra de uno de los Vassalletto, en 1260.

Entre los objetos litúrgicos se distinguen algunas veces por su opulencia los candelabros pascuales, ricamente decorados a la manera de las columnas historiadas, como en los famosos casos de las catedrales de Capua, Salerno, Palermo y el esculpido por Nicoló d'Angelo y Pietro Vassalletto hacia finales del siglo XII en San Pablo Extramuros de Roma.

Del mismo modo pero en mayor grado, a lo largo de la Edad Media los ambones y púlpitos, una peculiaridad sobre todo italiana, destacan especialmente, debido también a sus ricos aparatos decorativos, así como a la presencia en muchas ocasiones de ciclos figurativos y narrativos y esculpidos. La evolución del tipo incluye al principio una directa relación del ambón con el recinto presbiteral, con una estructura sobreelevada con parapeto a la que se accede por unas escaleras laterales. Algunos ejemplos, muy difundidos desde muy pronto en el área oriental, están documentados por ilustraciones, sobre todo de los llamados rollos de *Exultet* del sur de Italia, y se encuentran en Rávena en el siglo VI (como el ambón de Agnello de la catedral, ahora en el Museo Arzobispal) y en una serie bastante notable de ejemplos de Roma y el centro-sur de Italia. Como en los altares, también aquí la estructura, a menudo de mármol, incluye como alternativa el empleo, aunque sean pocos los casos, de madera revestida de láminas metálicas, como en el ambón donado a comienzos del siglo XI por Enrique II a la Capilla Palatina de Aquisgrán.

La consolidación, sobre todo en el curso del siglo XII, de una estructura a menudo separada del recinto presbiteral y adosada a soportes del edificio, llevará a la aparición del púlpito como elemento autónomo también bajo el aspecto decorativo. En este caso el elemento caracterizador es la presencia de una caja cuadrada con tres lados cerrados y un abierto en correspondencia con la escalera de acceso. Muchos ejemplos en Roma y en el centro-sur de Italia muestran el gran resalte decorativo que se le dio al empleo de las incrustaciones, muchas veces con motivos figurativos, de los cuales uno de los preferidos eran los episodios de la historia de Jonás como prefiguración de la Resurrección. Algunos ejemplos significativos del siglo XII avanzado se encuentran en las catedrales de Ravello y Sessa Aurunca, o en los púlpitos modelados en estuco por Roberto y Nicodemo en Rosciolo y Moscufo, en la región de Los Abruzos. El púlpito de San Ambrosio de Milán, de comienzos del siglo XII pero recompuesto poco después de 1196, presenta una inusitada conexión con un sarcófago antiguo (el llamado sarcófago de Estilicón) y asocia decoraciones sacadas del repertorio de la plástica arquitectónica y representaciones simbólicas y narrativas (como la Última Cena) con la aplicación de las figuras de los evangelistas de bronce dorado. A comienzos del siglo XII, aparecen decoraciones vegetales y figuras de seres fantásticos, además de las de los evangelistas (y de un personaje identificado tradicionalmente como Guillermo de Volpiano), en el púlpito de San Giuliano d'Orta, de caja cuadrada con pequeños parapetos semicirculares, sostenido por columnillas inspiradas en modelos antiguos. Aún a finales del siglo XIV se encon-

trará, en el púlpito esculpido por Matteo da Campione para la catedral de Monza, una rica decoración en la caja rectangular, donde la serie de los apóstoles en nichos se une a la representación de la *Déesis* y está completada con el relieve de una coronación real.

En paralelo con el tipo de púlpito ricamente decorado con embutidos, como los de San Clemente de Casauria (1176-1182) o San Miniato al Monte de Florencia, ejecutado hacia finales del siglo XII, la tradición de los pulpitos historiados encuentra sus más importantes precedentes en la serie toscana inaugurada por el púlpito esculpido alrededor de mediados del siglo XII por Guglielmo para la catedral de Pisa y recompuesto a continuación (desde 1312) en la catedral de Cagliari; en este ejemplo, por la presencia de escenas narrativas, se inspira entre otros el púlpito de San Bartolomeo in Pantano de Pistoia, esculpido por Guido Bigarelli da Como antes de 1256. La presencia en estos púlpitos, todos con caja rectangular, de escenas de la vida de Cristo, de la Anunciación a la Pasión y la Ascensión constituirá un modelo iconográfico importante para los púlpitos de Nicola y Giovanni Pisano, repartidos en el tiempo entre 1259 y 1311, donde la novedad extraordinaria estará en la invención por parte de Nicola de una caja de forma poligonal, que de hexagonal en el púlpito del baptisterio pisano pasará a ser octagonal en el de la catedral de Siena y será repetida en San Andrés de Pistoia por Giovanni, que transformará en circular la forma en el monumental púlpito de la catedral de Pisa, realizado entre 1301 y 1310-1311. Paralelamente a la evolución formal y estructural estos púlpitos irán adquiriendo un enriquecimiento doctrinal, no sólo confiado a los paneles historiados, sino también a las estructuras de soporte y a las figuras que separan los paneles; la progresiva eliminación de los elementos divisorios de los paneles producirá el efecto de conferir a la narración que se desarrolla en los parapetos el recuerdo y la fuerza expresiva de un friso continuo a la antigua, al que no sin motivo Giovanni Pisano añadirá una grandilocuente inscripción de autoelogio.

Habría que preguntarse cuánto de la invención del púlpito poligonal, y luego circular, debe a la conformación tradicional de las antiguas pilas bautismales, y sin duda esto conllevaría también una reflexión sobre los aspectos doctrinales. Es verdad que en las superficies exteriores de estas pilas, así como en las fuentes y hasta en los parapetos de los pozos, era costumbre desde hacía tiempo poner escenas esculpidas; es suficiente con citar, además de la pila esculpida en la segunda mitad del siglo XI en San Isidoro de León, la fuente de latón ejecutada por Renier de Huy a comienzos del siglo XII para San Bartolomé de Lieja y la pila de piedra de San Giovanni in Fonte de Verona o la ricamente decorada del baptisterio pisano, o la gran pila antes en el claustro de San Frediano de Lucca (trasladada más tarde al interior de la iglesia), en la que están esculpidas historias de Moisés, mientras que en la fuente que está encima se han representado los Meses.

El monumento sepulcral. Un tema no marginal en el que se ejercita constantemente la escultura de la Edad Media, tanto en espacios exteriores como interiores, es el monumento sepulcral, para el que las expresiones suntuosas que se abren camino con cada vez mayor frecuencia a partir del siglo XIII, y que estarán en la base de los monumentos venecianos de los dogos o de los florentinos del siglo XV, experimentaron también a su vez una lenta evolución, del

mausoleo al sarcófago y a la lápida sepulcral. El empleo del sarcófago con función de monumento, a menudo dejado a la vista, ha gozado de una larga fortuna, a partir de los ejemplos tardoantiguos y hasta los merovingios de piedra o estuco, adornados con ricas decoraciones de roleos vegetales y otros motivos, como el que está junto a otros cenotafios de abadesas, del obispo de París Agilberto (siglo VII) en la cripta de Jouarre, en cuya caja están esculpidas representaciones teofánicas. El uso de los sarcófagos caracterizó a los sepulcros de personajes de alto rango; sin duda es significativo que para las sepulturas de Carlomagno y Ludovico Pío, en Aquisgrán y Metz respectivamente, se agenciaran unos ricos sarcófagos antiguos, dos casos emblemáticos de una costumbre muy difundida como era la de la reutilización. También son prueba de ello los sepulcros de muchos papas o príncipes a lo largo de la Edad Media y después; ejemplos extraordinarios son los sarcófagos de pórfido de Federico II y Constanza de Altavilla, o el de Roger II, en la catedral de Palermo.

Por lo menos desde el siglo VIII el empleo, del que existen tantos testimonios en Italia, de lápidas en el pavimento incluía también complementos esculpidos, sobre todo en los epígrafes funerarios de época lombarda, especialmente en los de alto rango, de personajes relacionados con la corte, con la aplicación de marcos con motivos vegetales y a veces de elementos simbólicos o figurados, como en la lápida de Aldo en San Giovanni in Conca de Milán o en la del obispo escocés Cumiano en Bobbio. Es posible que, para seguir esta tradición, Carlomagno ordenara poner el famoso epitafio para el papa Adriano I en San Pedro del Vaticano.

El paso siguiente fue, por lo menos desde el siglo XI, la colocación de la imagen yacente sobre la losa sepulcral, de piedra o de bronce. El difunto está representado a veces también de vivo, y a veces su figura está encuadrada en un marco de tipo arquitectónico, según un esquema destinado a durar mucho tiempo, y a menudo también va acompañada de la inscripción fúnebre, en ocasiones de manera inhabitual, como en la lauda sepulcral de Isarn, abad de San Víctor de Marsella (1048), en la que parece que el epígrafe cubre el cuerpo del difunto del que sólo están esculpidos la cabeza y los pies (fig. 36). Se ha observado que este tipo, incluso con forma de estatua yacente, que a menudo se corresponde con el uso de enterrar el corazón y las vísceras del difunto en un lugar diferente del resto del cuerpo, tenderá a unirse a la caja del sarcófago con el intento de presentar el catafalco como alusión a los complejos ceremoniales de las exequias, algunas veces con la representación del cortejo fúnebre, perpetuando también con una finalidad política la imagen del difunto, ataviado con sus ropas y con las insignias de su grado. Esta meticulosidad está documentada con ejemplos por lo menos del siglo XI, como la lauda de bronce de la tumba del rey Rodolfo de Suabia en la catedral de Merseburg (1081) o, alrededor de 1185, o la losa sepulcral del papa Lucio III, en la catedral de Verona. La adopción de la figura yacente será el rasgo común de la mayor parte de los monumentos fúnebres que se di-

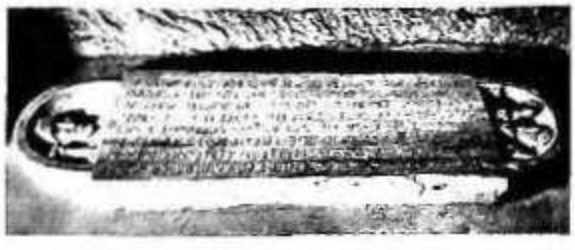


Figura 36. Marsella, iglesia abacial de San Víctor, cripta, lauda sepulcral del abad Isarn, 1048.

fundirán en la Europa de los siglos XIII y XIV, que de formas relativamente sencillas, como las tumbas reales de los Plantagenet en la abadía de Fontevraud (primera mitad del siglo XIII) o las tumbas reales realizadas por deseo de san Luis para la abadía de Saint-Denis, evolucionarán hacia formas monumentales en Francia y sobre todo en Italia. Aquí la estructura del sarcófago con la figura yacente estará a menudo a una cierta altura, sobre ménsulas o sobre un pedestal, enmarcada solemnemente por un baldaquino de mármol y a veces también acompañada por un grupo estatuario, recuperando en formas arquitectónicas modernas la dimensión monumental de las antiguas tumbas en arcosolio. Los imponentes sepulcros romanos de la segunda mitad del siglo XIII –como la tumba del cardenal Guglielmo Fieschi en San Lorenzo Extramuros o, entre otros, el de Pietro d'Oderisio para el papa Clemente IV en San Francisco de Viterbo, o los creados por Arnolfo di Cambio para el papa Adriano V en San Francisco de Viterbo, o para los cardenales Riccardo Annibaldi en San Juan de Letrán y Guillaume de Braye en Santo Domingo de Orvieto– desarrollan un modelo que ya se encuentra en ejemplos del siglo XII, e introducen, además de relieves y estatuas, también la rica decoración mediante incrustaciones propia de la escultura romana de la época, y que se encontrará incluso en el arca de Eduardo el Confesor y en la tumba del rey Enrique III ejecutadas, junto a partes del pavimento, tal vez por Pietro d'Oderisio en la segunda mitad del siglo XIII para la abadía de Westminster.

Los modelos difundidos por el último siglo XIII, también a través de las obras de Arnolfo, resultarán a su vez ejemplares para una serie conspicua de monumentos sepulcrales del siglo XIV, entre los que hay que recordar los casos extraordinarios, hoy disgregados, del sepulcro de Margarita de Brabante en Génova, realizado por Giovanni Pisano en 1313, y el de su marido, el emperador Enrique VII, representado por Tino di Camaino en torno a 1315 yacente sobre el sarcófago que estuvo en la cabecera de Pisa delante de un tapiz pintado con las insignias imperiales.

Además del sur de Italia, con los ejemplos de Nápoles (por ejemplo el sepulcro de Catalina de Habsburgo en San Lorenzo o el de María de Hungría en Santa María Donna Regina, ambos de Tino di Camaino), también el norte de Italia acogerá esta tipología de monumento en las tumbas de los Visconti en San Eustorgio de Milán, realizadas por maestros campioneses. Asimismo serán escultores campioneses, en la segunda mitad del siglo, los responsables de la realización de las monumentales sepulturas de Cangrande, Mastino II y Cansignorio della Scala en el exterior de Santa María la Antigua de Verona, cuyas arcas están contenidas por arquitecturas diáfanas coronadas por retratos a caballo de los difuntos, reintroduciendo así, con el monumento de Bernabé Visconti ejecutado por Bonino da Campione para San Giovanni en Conca de Milán (hoy en el Castillo de los Sforza), la estatua ecuestre con función de celebración pública. Esta función, evidenciada por el tamaño monumental y la posición al aire libre, recuerda de alguna manera al mausoleo de Antenore en Padua o a las tumbas de los Doctores puestas en el exterior de las iglesias de San Francisco y Santo Domingo de Bolonia.

Igualmente, no se podrá negar que la costumbre de preparar suntuosas sepulturas le debe mucho a la larga tradición de las arcas-relicario, no sólo las hechas con metales preciosos (como el arca de los Reyes Magos en la catedral de Colonia). Dejando

a un lado los casos problemáticos de las reproducciones del santo Sepulcro (como en Santo Stefano de Bolonia), sólo tenemos que recordar los ejemplos, del siglo XII, de la llamada tumba de Lázaro (destruida en el siglo XVII) en Saint-Lazare de Autun, o de la Cámara Santa de la catedral de Oviedo –verdaderas estructuras arquitectónicas– o, más tarde, el arca de Santo Domingo, en la homónima iglesia de Bolonia, esculpida por Nicola Pisano entre 1264 y 1267, el arca de san Cerbone de Goro di Gregorio de la catedral de Massa Marittima (1324), o el arca de san Pedro Mártir, sostenida por estatuas-columna con figuras de las Virtudes realizada en 1339 por Giovanni di Balduccio de Pisa para San Eustorgio de Milán o, por último, el arca de san Agustín realizada, a partir de un complejo programa doctrinal, por escultores campioneses desde 1362 en San Pietro in Ciel d'Oro de Pavía: todos ejemplos en los que el recuerdo más o menos explícito del sarcófago y la presencia de figuras esculpidas, aun manteniendo una continuidad tipológica con los relicarios de orfebrería, repiten conscientemente las modalidades compositivas de los monumentos fúnebres de su tiempo.

La técnica y los artistas. Para terminar, sería oportuno hacer una breve reflexión, por un lado, sobre la técnica y los aspectos materiales de la escultura de la Edad Media; por otro, sobre los distintos aspectos de la figura del escultor (fig. 37).

En cuanto a la técnica, una serie reciente de estudios ha aportado algunas aclaraciones sobre el desarrollo de las modalidades ejecutivas y los instrumentos usados por los escultores de la Edad Media, comparándolos con los artífices de la Antigüedad. Ha aparecido un cuadro de sustancial empobrecimiento tecnológico, con una evidente reducción del instrumental sobre todo durante los siglos de la Alta Edad Media; pero, por otro lado, también se ha visto la capacidad de aprovechar el uso de esos pocos medios para una función decorativa. También se ha aceptado la idea de que el perfeccionamiento de los medios técnicos y de la afinación, con la capacidad de producir herramientas más duras que por tanto cortaban con mayor precisión y facilidad, era la base para la progresiva delicadeza que se encuentra en las esculturas de los siglos XII y XIII, con resultados que se pueden medir también en términos de definición estilística y expresiva. A lo mejor podemos dudar un poco de una correspondencia tan automática entre los aspectos estilísticos y los estrictamente tecnológicos, ya que no faltan casos que contradicen esta orientación interpretativa: sólo tenemos que pensar en el extraordinario pavo real altomedieval de San Salvatore de Brescia.

Figura 37. Modena, catedral de San Geminiano, «Puerta de los Príncipes» (puerta del lado sur), arquivolta, roleo vegetal animado, escultor trabajando un capitel, comienzos del siglo XII, detalle.

Sin embargo, aunque es verdad que la escultura encuentra a lo largo de la Edad Media, sobre todo en contextos de notable importancia, un grado de perfección cada

vez más alto, también es verdad que hay que tener en cuenta que en muchos casos, incluso en los ejemplos más antiguos, los complementos pictóricos sirvieron para integrar, completar y definir las esculturas. Pero debemos preguntarnos si verdaderamente nuestra tradicional imagen de la escultura, y por consiguiente de la arquitectura, como productos que explotan la luz y no el color, debe cambiar radicalmente en nombre de una visión que encuentra la escultura siempre variopinta. Por supuesto otros estudios, y tampoco muy recientes, sobre la escultura de la Antigüedad han demostrado la práctica frecuente de añadir complementos pictóricos a la escultura. E igualmente nos debemos preguntar qué peso tuvo, tanto en la Antigüedad como en el Medievo, el uso consciente de materiales seleccionados como el mármol, el cual sabemos por muchas fuentes que era apreciado por sí solo.

Además de los muchos ejemplos de capiteles pintados, las portadas de un número cada vez mayor de edificios están resultando sumamente variopintos, como las de Santa Fe de Conques, la catedral de Lausana, que ya en el siglo XIV era conocida como Porta Picta, o las de las catedrales de Amiens, Estrasburgo y Burgos, y en Italia las de la catedral de Ferrara y San Zenón y la catedral de Verona, o del baptisterio de Parma y San Andrés de Vercelli. En los dibujos de la cantería, excepcionalmente conservados, de la catedral de Estrasburgo o de Orvieto, se nota que las esculturas tienen muchas veces contornos coloreados: una alusión tal vez al hecho de que estaban previstos los acabados pictóricos. Sin embargo debemos recordar también que en muchos casos no se observan restos de policromía, sin que por ello se pueda afirmar que las esculturas no recibieron este complemento. Muchas representaciones pictóricas de edificios con esculturas en el curso del siglo XIV y, en el área nórdica, del XV muestran claramente la ausencia de color.

La pintura mantiene con la escultura una relación en doble sentido, pues interviene, por ejemplo, para completar sencillos elementos estructurales, como a veces se observa en los capiteles cúbicos, o sirve para imitar divisiones arquitectónicas y escultóricas. También habría que sacar a la luz la gran cantidad de esculturas de mármol, sobre todo de los siglos XIII y XIV, que presentan acabados en pan de oro como adorno de los ropajes, del cabello o de los fondos.

Donde la pintura y el dibujo intervienen para aclarar su relación con la escultura, y su nexo con la arquitectura, es en los modelos proyectuales, como vemos en los proyectos de arquitectura del siglo XIV o, aún en época altomedieval, en los dibujos procedentes de la abadía de Fleury (Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, ms. Reg. lat. 596) con modelos para frisos esculpidos; en el fondo, el *Cuaderno* de Villard de Honnecourt también refleja la curiosidad del arquitecto por el estudio de las proporciones de las figuras, que luego debemos imaginar esculpidas.

En cuanto a los escultores es lógico que nos preguntemos sobre su papel, o por lo menos sobre cómo fueron adquiriendo cada vez mayor conciencia del mismo, sobre todo en una época en la que empieza a asomar tímidamente, y muy tarde, el mito del artista. No hay duda de que, al menos desde el siglo XI, y puede que antes, el término *sculptor* no se consideraba en general intercambiable con el de *lathomus,* es decir, cantero. También es verdad que el ciborio de San Giorgio de Valpolicella, con su doble carácter arquitectónico y escultórico, está firmado, en la primera mitad del siglo VIII, por Iuvintinus y Iuvianus, y que en Francia la portada de Carennac, en el siglo XI, lleva

la «firma» de «Girbertus cementarius», e igualmente que muchos maestros de obras, como los Campioneses, llevan a cabo regularmente, durante un largo periodo, tareas de construcción (y tal vez proyectos) y decoración sobre todo escultórica.

Pero también es verdad que en el curso del Medievo afloran constantemente las autoafirmaciones de escultores que se representan trabajando, o que firman como tales. Ursus, en el altar de Ferentillo (siglo VIII), pone juntos su firma y su retrato, con el cincel y el mazo en la mano; en Santa María de Aurona de Milán, en el siglo XI, el escultor firma en un capitel «Iulianus me fecit sic pulcrum»; Wiligelmo, en Módena, añade su nombre a la inscripción de la fundación de la catedral ensalzando su escultura entre las de los demás escultores. En Toulouse, en la puerta del Cabildo de la catedral el escultor Gilabertus se define «Vir non incertus»; Nicoló en Ferrara y Verona se declara escultor y «artifex gnarus» y Roberto, el autor hacia finales del siglo XII de la fuente de San Frediano de Lucca, firma «in arte peritus». Todos estos ejemplos nos dan la noción de una profesionalidad específica, si bien ejercitada coétaneamente con un proyecto arquitectónico: como parece que ocurrió con el escultor Unbertus, quien, alrededor de mediados del siglo XI, puso su nombre en uno de los capiteles del pórtico de Saint-Benoît-sur-Loire. Ni tiene otra explicación la doble firma de Benedetto Antelami *scultor* en Parma, en el relieve del Descendimiento de la catedral en 1178 (donde aparecen las dos formas *scultor/sculptor*) y en la portada norte del baptisterio dieciocho años después.

Giovanni Pisano pondrá, para sellar su púlpito en la catedral de Pisa, una de las declaraciones más extraordinarias en este sentido, prueba de que era consciente de su fama pública y de su papel cívico, en una larga inscripción en la que el nombre del escultor aparece entrelazado con la repetición casi obsesiva del arte por él practicado al máximo nivel con una visión que en algunos aspectos está en el lado opuesto, si se piensa en la multiforme opulencia de la obra, de la expresada por Bernardo de Claraval dos siglos antes.

Saverio Lomartire

□ Bernardo de Claraval, «Apologia ad Guillelmum», cap. XII-XIII, en Migne, J.-P. (ed.), *Patrologia Latina*, CLXXXIII, col. 914-918, París, 1884-1894; Gervasio de Canterbury, «Tractatus de Combustione et Reparatione Cantuariensis Ecclesiae», en W. Stubbs, *The Historical Works of Gervase of Canterbury*, vol. I, Londres, 1879, pp. 3-29; Schlosser, J. von, *Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters*, Viena, 1896 [ed. ital.: *Quellenbuch. Repertorio di fonti per la storia dell'arte del Medioevo occidentale (secoli IV-XV)*, con un anexo de nuevos textos y actualizaciones crítico-bibliográficas editado por J. Végh, Florencia, 1992].

▷ *Corpus della scultura altomedievale italiana*, vol. I, Spoleto, 1959; *Enciclopedia dell'arte medievale*, 11 vols., Roma, 1991-2000, *sub voce* «Altare», «Capitello», «Ciborio», «Portale istoriato», «Pulpito», «Scultura», etc.; *L'acanthe dans la sculpture monumentale de l'Antiquité à la Renaissance* (1-5 de octubre de 1990), Actas del Congreso Internacional de la Universidad de Paris I, Pantheon-Sorbonne, París, 1993; Beaulieu, M. y Beyer, V., *Dictionnaire des sculpteurs français du Moyen Âge*, París, 1992; Behling, L., *Die Pflanzenwelt der mittelalterlichen Kathedralen*, Colonia, 1964; Budde, R., *Deutsche romanische Skulptur 1050-1250*, Múnich, 1979; Cabanot, J., *Les débuts de la sculpture romane dans le sud-ouest de la France*, París, 1987; Castelnuovo, E., Fumagalli, V., Peroni, A., y Settis, S. (eds.), *Lanfranco e Wiligelmo. Il Duomo di Modena*, catálogo de la exposición (Módena-Nonantola, 1984-1985), Módena, 1984; Claussen, P. C., *Magistri Doctissimi Romani. Die römischen Marmorkünstler des Mittelalters*, Stuttgart, 1987; D'Onofrio, M. (ed.), *La scultura d'età normanna tra Inghilterra e Terrasanta. Questioni storiografiche*, Bari, 2001; Focillon, H., *L'art des sculpteurs romans*, París, 1931 [ed. cast.: *La escultura románica*, Madrid, Akal, 1987]; *id.*, *Peintures romanes des églises de France*, París, 1938; Garms, J. y Romanini, A. M. (eds.), *Skulptur und*

Grabmal des Spatmittelalters in Rom und Italien, Actas del Congreso «Scultura e monumento sepolcrale del tardo Medioevo a Roma e in Italia» (Roma, 4-6 de julio de 1985), Viena, 1990; Hearn, M. F., *Romanesque Sculpture. The Revival of Monumental Stone Sculpture in the Eleventh and Twelfth Centuries*, Ithaca (Nueva York), 1981; Herklotz, I., *«Sepulcra» e «Monumenta» del Medioevo*, Roma, 1985; Jalabert, D., *La flore sculptee des monuments du Moyen Âge en France. Recherches sur les origines de l'art français*, París, 1965; Kluckholn, E., «Die Bedeutung Italiens für die romanische Baukunst und Bauornamentik in Deutschland», *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 60 (1955), pp. 1-120; Messerer, W., *Das Relief im Mittelalter*, Berlín, 1959; Meyer, R., *Frühmittelalterliche Kapitelle und Kämpfer in Deutschland. Typus – Technik – Stil*, edición de D. Herrmann, Berlín, 1997; Möbius, F. y Sciurie, H. (eds.), *Geschichte der deutschen Kunst 1200-1350*, Leipzig, 1989; Onians, J., *Bearers of Meaning. The Classical Orders in Antiquity, the Middle Age and the Renaissance*, Princeton, 1988; Panofsky, E., *Die deutsche Plastik des elften bis dreizehnten Jahrhunderts*, Múnich, 1924; *id.*, *Tomb Sculpture. Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*, edición de H. W. Janson, Londres, 1964; Poeschke, J., *Die Skulptur des Mittelalters in Italien*, vol. I: *Romanik*, Múnich, 1998, vol. II: *Gotik*, Múnich, 2000; Porter, A. K., *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads*, 10 vols., Boston, 1923; Sauerländer, W., *Gotische Skulptur in Frankreich 1140-1270*, Múnich, 1970; *id.*, *Cathedrals and Sculpture*, 2 vols., Londres, 1999-2000; Schapiro, M., *Romanesque Art*, Nueva York, 1977 [ed. cast.: *Estudios sobre el Románico*, Madrid, Alianza, 1984]; Settis, S. (ed.), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, tomo III: *Dalla tradizione all'archeologia*, Turín, 1986; Toesca, P., *Storia dell'Arte italiana*, vol. I: *Il Medioevo*, Turín, 1913-1927; Verret, D. y Steyaert, D., *La couleur et la pierre. Polichromie des portails gothiques*, Actas del Congreso (Amiens, 12-14 de octubre de 2000), París, 2002; Vergnolle, É., «Fortune et infortunes du chapiteau corinthien dans le monde roman», *Revue de l'Art* XC (1990), pp. 21-34; *id.*, *L'Art roman en France*, París, 1994; Williamson, P., *Gothic Sculpture 1140-1300*, New Haven (Connecticut)-Londres, 1995.

→ lám. 26

→ *véase* en este volumen C. Piccinini, «Observaciones sobre la escultura arquitectónica monumental: las portadas esculpidas entre el Románico y el Gótico», pp. 189-206; A. C. Quintavalle, «Reforma gregoriana, escultura y mobiliario litúrgico entre los siglos XI y XII», pp. 235-266; N. Gramaccini y T. Raff, «Iconología de los materiales», pp. 395-416. *Véanse también* **Marfiles, Bronces y artes de la fundición, Orfebrería y técnicas de orfebre y Estucos**.

II. EN MADERA

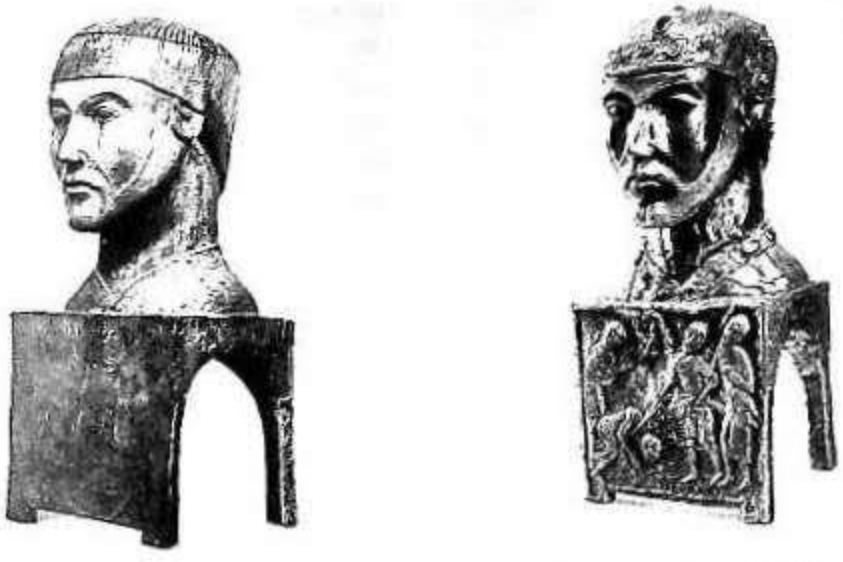
De las estatuas-relicario a las tallas de madera. Bernardo de Angers, quien fue a Conques hacia el 1010 para conocer el culto tributado a Santa Fe, declara en su *Liber miraculorum sanctae Fidis* que en las iglesias de Rouergue y Auvernia y de la región de Toulouse se usaban por antigua tradición tallas o «majestades» recubiertas de metales preciosos que contenían reliquias: semejantes imágenes al principio le habían parecido casi idolátricas, en comparación con la única representación del crucifijo al que estaba acostumbrado en las regiones del norte. Entre esas figuras, el simulacro de Santa Fe lo sorprendió por el rico revestimiento de oro y piedras preciosas. Cuando desmontó la estatua en 1955, Jean Taralon descubrió, debajo del ornamento de filigrana, añadido después del 984, una forma más antigua, de la segunda mitad del siglo IX: un cuerpo de madera someramente tallado con la cabeza tardoantigua, de hipnóticos ojos de esmalte, y los restos de un primer envoltorio áureo.

En la imaginería religiosa de época carolingia y otoniana la figura sacra y la escena litúrgica debían resplandecer de oro y plata para representar el fulgor de la realeza divina y el poder mediador de los santos. Si como ajuar de altar se elaboraba un precioso ornamento, el soporte de madera, aunque estuviese minuciosamente esculpido, tenía que recibir necesariamente un envoltorio de plata, como cuando en Constanza el obispo Gebardo, gran conocedor de todo tipo de trabajos artísticos

que hizo tallar para el ciborio de la iglesia de San Pedro por él fundada en el 983 cuatro columnas de encina, decoradas con sarmientos, anunció a sus conciudadanos: «Tengo cuatro hijas que casar, pero no puedo adornarlas sin vuestra ayuda»; entonces les enseñó sus columnas y recibió la subvención necesaria para revestirlas de óptima plata. El rico revestimiento se asociaba además con la presencia de reliquias dentro de las estatuas; a tal punto que Louis Bréhier, al hablar de los orígenes de la escultura románica, les atribuyó a las estatuas-relicario de Aquitania el mérito del renacimiento de la escultura de busto redondo, eclipsada después de la época tardoantigua. Y, de forma análoga, que la estatuaria de la época otoniana se desarrolló a través de la producción de figuras-relicario, revestidas de oro y plata, ha sido afirmado por Harald Keller. Por otro lado se ha observado que el uso de incluir reliquias en estatuas y crucifijos no era suficiente para hacer de los mismos unos relicarios, sino para reforzar su función de intermediario entre los fieles que los veneraban y lo invisible que ésos representaban. Este uso, en cualquier caso, se encontrará también más tarde en varias imágenes de madera medievales.

Que la plástica tardocarolingia estaba caracterizada por figuras recubiertas de metales preciosos lo demuestran numerosos ejemplos. Un abad de Santa Fe, Esteban II, obispo de Clermont, había mandado hacer para su catedral, hacia el 946, una «majestad» de oro de la Virgen que debió de ejercer una larga influencia en las imágenes marianas del Macizo Central. En Essen, Renania, la Virgen de la abadesa Matilde (917-1011), que, mientras bendice y mira a los fieles con ojos de esmalte, inclina la cabeza indicando a su hijo sentado en su regazo, aparece transfigurada por un delgado revestimiento de láminas de oro. De forma parecida en la Virgen de la catedral de Hildesheim (1010-1015), que presenta frontalmente al Niño sentado en sus rodillas, el esqueleto de madera, minuciosamente modelado, lleva un envoltorio de plata que, al adherirse al soporte, multiplica y acentúa las ondulaciones de los pliegues. Si en los dos monumentales crucifijos metálicos de San Michele de Pavía y de la catedral de Vercelli el envoltorio de plata repujada reposa sobre una capa de *mástique* que cubre una estructura elemental, en cambio un soporte de madera tallada recibe el revestimiento del crucifijo románico de la catedral de Casale (mediados del siglo XII). Unas verdaderas estatuas de madera sostienen los envoltorios metálicos de imágenes y relicarios del siglo XII: de la cabeza de san Cándido en Saint-Maurice de Agaune (figs. 38-39), en la que el modelado del revestimiento está predeterminado por la magnífica estructura que lo sujeta, pero cuyo tratamiento del envoltorio añade una fina decoración, al busto de Saint-Chaffre de Le Monastier (Alto Loira), cuyo rostro, que no está calcado por la máscara de metal, se piensa que primero estuvo destinado para recibir una policromía pictórica, o de la estatua-relicario de san Cesáreo en Maurs (Cantal) a la *Sedes Sapientiae* de Orcival (Puy-de-Dôme), en las que los rostros y las manos emergen del ropaje metálico.

Según Keller, la figura-relicario habría ido liberando gradualmente partes cada vez más amplias del núcleo de madera, que de esta forma asumía un pleno protagonismo plástico. Por otro lado, la época otoniana conoció también el uso de la escultura de madera pintada. Es el caso del más innovador y dramático de los crucifijos de entonces, el de la catedral de Colonia, que, según el cronista Thietmar de



Figuras 38 y 39. Saint-Maurice de Agaune (Valais, Suiza), relicario de la cabeza de san Cándido, soporte de madera tallada (a la izquierda) y lámina de plata sobre soporte de madera (a la derecha), *ca.* 1165.

Merseburgo, pendía en medio de la iglesia ahí donde el obispo Gerone (969-978) había querido ser enterrado: Gerone «lo había mandado hacer artísticamente de madera» y, cuando se fijó en una grieta en la cabeza de Cristo, le puso remedio metiendo una sagrada forma junto con una partícula de la Cruz mientras invocaba humildemente el nombre del Señor. El crucificado, que cuelga con los brazos extendidos oblicuamente, el cuerpo afligido y el rostro deformado, lleva a una extrema manifestación la imagen del *Christus patiens,* prefigurada en época carolingia en el *Salterio de Utrecht:* una imagen que, alternada con la del *Christus triumphans* victorioso sobre el mal y la muerte, refleja una evolución en la contemplación del misterio de la humillación y del sacrificio del Redentor. Hacia el 1000, en el crucifijo de madera del obispo Bernardo de Hildesheim, antes en Ringelheim y ahora en el Museo Diocesano de Hildesheim, se configura una representación diferente del *Christus patiens* que, derecho en la cruz, vuelve el rostro cargado de una sobrehumana tristeza. Más adelante, hacia el 1067, en Colonia, en la iglesia de San Jorge entonces consagrada por el obispo reformador Anón, un grandioso crucifijo, ahora en el Museo Schnütgen, repite en la figura curva y en la exhausta amargura del rostro la tipología trágica del Cristo de Gerone (fig. 40).

La época otoniana produjo también estatuas de madera de la Virgen sentada con el Niño, como la del obispo Imad (1051-1076), en el museo diocesano de Paderborn, en origen policromada, y la coetánea *Sedes Sapientiae* de la Liebighaus de Fráncfort, tal vez proveniente de la diócesis de Tréveris, sin restos de revestimiento metálico. Las figuras de bulto redondo, de madera pintada, representaron la tendencia a una corporeidad plena, también cromática, y a una presencia distinta de la de las numinosas imágenes brillantes de oro y plata. E igualmente en época otoniana los batientes de madera de la puerta de Sankt Maria im Kapitol de Colonia, fechados an-

Figura 40. Colonia, crucifijo, madera policromada, ca 1070, detalle

tes del 1065 y que representaban en varios niveles los misterios de la vida de Cristo, parecen animados por una vivaz policromía, en la que, como luego en varias esculturas pintadas de época románica, un dibujo de líneas oscuras se superpone al relieve delimitando y precisando formas y pliegues.

Crucifijos y «Sedes Sapientiae». La doble tipología del Cristo victorioso y del Cristo paciente se alterna también en los crucifijos románicos. La majestad del «Rey de la Gloria», caracterizada por la alta corona de florones, se une a la representación impresionante de la extrema agonía del Redentor en el Cristo de Bokhorst, de mediados del siglo XII, conservado en el Landesmuseum de Munster. El crucifijo de Forstenried, de la alta Baviera, de hacia 1200, está marcado por la herida de lanza en el costado, pero emana una potencia heroica: la expresión de los grandes ojos y el dibujo interior de la figura están confiados a la policromía original, cuya filológica recuperación ha sacado al descubierto unas coloreadas líneas de luces y sombras como en la pintura mural y en la miniatura de su tiempo. Coronado y postrado en la agonía pero presumiblemente en postura frontal estaba el Cristo de Lavaudieu (Macizo Central) cuya cabeza se conserva en el Louvre. Un destacado ejemplo de proximidad entre los caracteres de una obra de madera de singular significación y los de algunas sobresalientes esculturas monumentales lo ofrece el Cristo de Saint-Pierre de Moissac (sujeto a una cruz vegetal que alude al bíblico «árbol de la vida»), que Sauerländer ha relacionado con las figuras del pórtico de la misma iglesia abacial (1120-1140).

Se han planteado algunos problemas particulares y complejos acerca de la amplia serie de crucificados con túnica, caracterizada por unas extendidas afinidades tipológicas pero que no se puede reducir a un hecho unitario. Las miniaturas y los marfiles de época otoniana repiten la imagen oriental del Cristo vestido con la túnica real. Un papel importante, aunque no exclusivo, en la fortuna de esta representación lo desempeña la Santa Faz de Lucca y sus reproducciones. El crucifijo luqués ha sido fechado en el siglo XII, e incluso, considerando la estructura corpórea cubierta por los pliegues de los paños, en la primera mitad del siglo XIII, con algunas referencias en el área catalana, francesa, del valle del Po (escuela de Antelami) o centro-italiana; pero, más allá de eso, también se ha pensado en un antiguo prototipo, para De Francovich siriaco o hispánico, del siglo VIII y para Haussherr fechable a finales del siglo XI con caracteres estilísticos de ámbito lombardo y del sur de Francia. Los términos del problema se han puesto nuevamente en discusión después de la reciente restauración del crucifijo de San Sepolcro (que se creía una derivación del luqués): según los análisis efectuados en la madera del cuerpo, ésta se remonta al siglo IX y los retoques y repintes se sucedieron hasta 1200. La datación del Cristo de San

Sepolcro en época carolingia, propuesta consiguientemente, encuentra de todas formas algunos problemas debido a la proximidad y la extraordinaria expresividad de la figura, que no se encuentran en los testimonios de una época en la que la representación plástica del crucificado, como está documentada principalmente por los relieves de marfil, resulta bastante condicionada por continuidades formales de origen tardoantiguo. Los crucificados con túnica diseminados por el ámbito europeo ofrecen en algunos casos una evocación indirecta de la Santa Faz de Lucca y en otros parecen depender de prototipos diferentes. Entre los ejemplares catalanes, la *Majestat Batlló* del Museo de Arte de Cataluña de Barcelona, fechada hacia mediados del siglo XII, presenta una particular policromía: un motivo de círculos rojos sobre fondo azul inspirado en las sedas bizantinas decora la túnica, sin seguir su relieve y, al reproducir los colores de la cruz, proyecta la esquemática figura en una dimensión cromático-decorativa de la que sólo sobresale la cabeza, como en ciertos esmaltes, por ejemplo, los de la urna de Santo Domingo en Burgos. Un extraño término medio entre el tipo iconográfico de la Santa Faz y la tradición germánica de los Cristos dolientes se encuentra en el severo crucifijo de la catedral de Brunswick firmado «Imervard me fecit» –del último cuarto del siglo XII según Haussherr, de comienzos del XIII según Sauerländer– en cuyo rostro casi se puede descubrir un reflejo del Cristo de San Jorge de Colonia, ahora en el Museo Schnütgen. A una particular versión del crucificado con túnica y palio, que ya aparecía hacia el 1000 en un marfil de Colonia del Museo de Cluny, pertenece el singular Cristo crucificado proveniente de Erp, en el Erzbischöflisches Museum de Colonia, que ofrece una visionaria exaltación de su sufrimiento redentor, a la manera de la nueva tendencia expresiva que en la escultura del norte de Francia y del área renano-mosana aparece hacia 1200. En el clima de alta expresividad, alimentada por la cultura del valle del Po, el crucificado véneto con túnica del Metropolitan Museum de Nueva York, del siglo XIII, ha sido relacionado con la estatua de madera del Cristo a lomos de asno conservada en Santa Maria in Organo de Verona.

En Italia las vicisitudes del tema del crucifijo han conocido influencias y aportaciones de diferente origen. La expansión de modelos nacidos en el ámbito de la cultura lombarda fue señalada por De Francovich en los potentes crucifijos del Museo Piersanti de Matelica y de la catedral de Camerino, en las Marcas, de la segunda mitad del siglo XII. Bologna ha relacionado el Cristo de Mirabella Eclano, fechándolo hacia 1150, con los ejemplos que podían proporcionar las cruces de bronce de origen renano y mosano. La impresionante potencia de esta figura se debe sobre todo a la policromía original: los grandes ojos, el cabello y la musculatura están representados sólo con el color, con una «pintura densa y sinuosa de técnica miniaturista». Con el crucifijo Courajod del Louvre, de carácter borgoñón, fechado a finales del siglo XII, se ha comparado el Cristo coronado y agonizante de la colección Gualino, de la Pinacoteca Sabauda de Turín, proveniente del norte de Italia, el cual además refleja en la torsión de las piernas y en los pliegues del paño de pureza los albores de una sensibilidad que ya no era románica.

En una zona de frontera, como era el área alpina y los territorios colindantes, el juego de los intercambios e influencias resulta complejo, incluso escurridizo. Entre los grupos de madera del Cristo crucificado flanqueado por la Virgen y el discípulo

Juan, que en el último periodo románico se difunden en las iglesias, De Francovich reunió el de San Pietro de Bolonia con dos de la Pusteria –uno en la iglesia parroquial de San Cándido; el otro, desarticulado, de la abadía de Sonnenburg– y, como encontró en ellos rasgos de cultura germánica, atribuyó toda la serie a escultores del Alto Adige activos entre 1160 y 1190. Rasmo negó cualquier correspondencia entre los citados grupos y los relaciona con corrientes del área del valle del Po. El extraordinario crucifijo, ahora en Gries (fig. 41), proveniente seguramente de la antigua iglesia parroquial de Bolzano, fechado por una inscripción en 1205, refleja en la articulación de la delgada figura y en el patetismo del rostro aportaciones de la escultura francesa de las últimas décadas del siglo XII (Chartres, Sens), aportaciones que Rasmo interpretó como introducidas en una cultura italiana próxima a la escuela de Antelami. Michael Semff amplió el marco de las relaciones en torno al Cristo de Bolzano y al de la catedral de Cividale, asociándolos con un crucifijo de plata del Landesmuseum Joanneum de Graz y con uno de madera hallado recientemente en Vipiteno, como testimonios importantes de las relaciones entre el Sur y el Norte a través de los Alpes, y subrayando en el crucifijo de Cividale unos componentes véneto-bizantinos, junto con influencias occidentales. El mismo investigador ha percibido el reflejo de modelos artísticos del norte de Italia en el imponente crucifijo de Cervignano, cuya datación se ha trasladado a mediados del siglo XIII.

Figura 41. Norte de Italia, crucifijo, madera policromada, 1205.

En época románica el tipo iconográfico de la *Sedes Sapientiae* conoce una particular difusión en Auvernia y, con variantes, en otras regiones de Francia. Dicha denominación, que en el uso historiográfico prevalece sobre la de *Maiestas sanctae Mariae* que se repite en las fuentes, se corresponde con la inscripción que aparece en algunas imágenes: «In gremio Matris residet Sapientia Patris» («En el seno de la Madre se sienta la Sabiduría del Padre», es decir, el Verbo encarnado). Según una serie de referencias alegóricas, María estaba prefigurada en el gran trono que Salomón (a su vez figura de la divina Sabiduría) «hizo de marfil y revistió de oro finísimo» (Libro Primero de los Reyes 10,18). La Virgen, sentada en el trono, está vestida con una túnica y un manto delicadamente plegados y presenta en el regazo al Hijo, también con túnica y manto, sentado en posición axial como en las *Nicopeas* bizantinas, bendiciendo con la mano derecha y sosteniendo el libro con la izquierda. La Madre, cuando no sujeta al Niño con las dos manos, lleva en la derecha una manzana aludiendo a la fruta del paraíso y a ella como nueva Eva, o, si no, una flor símbolo de la maternidad virginal, o a veces esboza un gesto de exhortación y acogida a los fieles. Algunas imágenes de madera parecen reflejar los grandes momentos de la

producción monumental: la estatua de *Notre Dame du Bon Espoir* de Dijon no está lejos de las esculturas de Gislebertus (hacia 1130) para Autun y la Virgen del Fogg Art Museum recuerda el estilo de la portada de Senlis (hacia 1170). La tipología de la *Sedes Sapientiae* también se encuentra, en los siglos XII y XIII, en las Vírgenes sedentes ibéricas, que, especialmente en Cataluña y en la zona pirenaica, tienden a una rígida verticalidad, con una típica dilatación de la mirada de la Madre y del Hijo. Las *Maiestates* en cuestión contenían muchas veces reliquias; estaban colocadas en los altares, pero también en soportes separados con ocasión de determinadas festividades, y se sacaban en procesión. Por estos motivos las Vírgenes de Auvernia estaban elaboradas meticulosamente, con el cierre de la abertura posterior que se practicaba en las figuras de madera para eliminar el núcleo expuesto a un mayor envejecimiento y reducir el peso de la estatua. Dos ejemplares, Nôtre Dame d'Orcival (Puy-de-Dôme), de la segunda mitad del siglo XII, y la más tardía Virgen de Beaulieu (Corrèze), influida por la evolución de la escultura monumental de Chartres y Saint-Denis, han conservado el original revestimiento de plata, en parte dorado, que en la segunda cubre también los rostros y las manos, mientras que en Orcival estas partes aparecen pintadas. En el ámbito ibérico, llevan vestiduras de plata la Virgen del Sagrario de la catedral de Pamplona (reelaborada), la Virgen de Irache y las dos prestigiosas de la catedral de Toledo. Un ejemplo periférico pero significativo de unas antiguas relaciones consolidadas a lo largo de los caminos de los Alpes lo constituye la Virgen de la iglesia del Ponte de Susa (fig. 42) que, por la arcaica estilización de la figura y la presencia de una corona, se emparenta con las *Sedes Sapientiae* de los Pirineos: el antiguo coloreado en oro ya dejaba al descubierto la imprimación del manto y el velo, probablemente para un parcial revestimiento metálico, que luego fue sustituido en el siglo XIV por unas franjas de cobre con decoraciones impresas y gemas vítreas. Las modestas dimensiones y el tono familiar de la Virgen de Susa nos dan a entender que las imágenes de este tipo eran objeto de una confidente e incluso desenvuelta devoción: Cesáreo de Heisterbach en el *Dialogus miraculorum,* el contemporáneo hagiógrafo dominico Bartolomé de Trento, en su *Liber miraculorum* (cuyo relato se reproduce en la *Leyenda dorada* de Jacobo de Vorágine), y Alfonso X el Sabio, en las *Cantigas de Santa María,* cuentan de forma variada de una pobre mujer que, decidida a obtener el auxilio de la Virgen –para una hija raptada por un lobo y para un hijo prisionero o ahorcado–, tomó como rehén al Niño (evidentemente móvil) de una talla de la Virgen y fue escuchada por su confiada sencillez.

Figura 42. Pirineos o Alpes occidentales, Virgen sedente con el Niño, madera policromada, mediados del siglo XII.

La recepción en ambiente italiano de una tipología análoga a la de las transalpinas «Vírgenes en majestad» está representada a un alto nivel por la Virgen de Borgo San Sepolcro, en los Staatliche Museen de Berlín, que lleva en la base la inscripción, fechada en enero de 1199, «In gremio Matris fulget Sapientia» («En el seno de la Madre brilla la Sabiduría del Padre») y la complacida declaración de que «esta obra admirable se hizo en tiempos del abad Pietro, con el trabajo del padre Martino y con devoto amor». La Virgen, cubierta con un velo en forma de yelmo, aunque rígida en su hierática frontalidad, deja entrever una maternal aprensión en su modo de sujetar, con un gesto de las manos no ritual, al Niño con palio y bendiciendo. Taubert ha proclamado esta estatua, con su policromía íntegra, junto con otro monumento de la escultura de madera medieval, el facistol del monasterio de Alpirsbach (lám. 27), conservado en Freudenstadt en la Selva Negra, testimonio ejemplar de las características de la policromía románica: como en los paños de los cuatro evangelistas que sostienen el facistol, también en las partes no doradas y no plateadas de los ropajes de la Virgen y del Niño la gradual intensidad del color y los sombreados coloreados se superponen en la escultura con una relación «no realista», o de «tensión», respecto a la forma plástica, casi como si ésta estuviese definida no por la influencia de la luz natural, sino por líneas y colores, según una óptica pictórica. Se relaciona la *Sedes Sapientiae* del padre Martino con la Virgen en Majestad del Museo del Bargello que, como otras de ámbito umbro, cuenta con un alto respaldo con piñón: en este caso concreto el respaldo, pintado a manera de tela, está cubierto por un elemental doselete. El esquema icónico frontal también caracteriza, con otra entonación, a la Virgen en el trono, abstractamente sonriente, de Santa Maria Maggiore de Florencia, que sobresale con un tenue relieve entre escenas pintadas de la vida de María y de Cristo.

Una tipología común une a la Virgen sentada de la Pinacoteca Cívica de Spello, de finales del siglo XII, con una serie de Vírgenes del siglo XIII, de carácter umbro en sentido amplio, entre ellas la de la abadía de San Antimo de Montalcino (fig. 43) y la del museo de Anghiari: todas presentan el mismo gesto de la mano derecha alzada tranquilizando a los fieles con su intercesión y llevan en el regazo al Niño bendiciendo en posición central. Las Vírgenes de esta serie, que recuerdan con su severa interioridad y con la articulación esquemática de las largas figuras el estilo del grupo del Descendimiento de Tivoli, expresan en la variada gestualidad, parecida a la de ese conjunto, un diálogo intenso y esencial con los fieles a la manera de las afectuosas in-

Figura 43. Umbría, Virgen entronizada con el Niño, madera policromada, *ca.* 1260.

vocaciones de los «laudarios» de la época. No resulta ajena a la tipología de ámbito centro-italiano la Madonna de Siponto, en la catedral de Manfredonia, marcada por la tradición románica en la policromía, especialmente en los pliegues pintados de los ropajes del Niño. En la zona del Lazio, de gran tradicionalismo bizantino, la imagen románica de la *Sedes Sapientiae* se combina con la de la Virgen *Hodigitria* en la Madonna de Acuto (Museo del Palacio Veneciano de Roma) y en la de Santa Maria in Vulturella de Tivoli. Se repite igualmente la ritual frontalidad en la «Madonna de Constantinopla», de la colegiata de Santa Maria Maggiore de Alatri. La Virgen, adornada con corona y joyas, refleja un ideal de real majestad que justifica la comparación propuesta por De Francovich con la talla de la Virgen con el Niño de Saint-Denis; la estatua está acompañada además por unos paneles compartimentados con escenas en relieve de la vida de María y de Cristo, que debían encerrarla en una especie de cofre, preludio de los retablos-tabernáculo consolidados en época gótica.

Figuras del Gótico. Temas y producción de imágenes. Unas nuevas tipologías se desarrollarán en la imaginería religiosa y figurativa entre los siglos XII y XIII debido a la devoción por la Virgen, sus virtudes, sus gozos, sus dolores y su misericordiosa intercesión. Esta devoción se refleja en la enumeración que de las virtudes y los nombres simbólicos de la Virgen ofrece el *De laudibus beatae Mariae* atribuido a san Alberto Magno, en los caballerescos homenajes de fidelidad a Nuestra Señora como celestial soberana del flamenco Hélinand y de Gautier de Coincy, o en el *Planctus* de la Virgen de Oglerio de Locedio (antes atribuido a san Bernardo). De la tradición de las *Sedes Sapientiae* se distancia, también por la tímida ternura del rostro, la singular Virgen llamada *La Diège,* de Jouy-en-Josas (de un monasterio de Yvelines, Seine-et-Oise), cuyo Niño derecho, sostenido por dos ángeles, se vuelve para bendecir. Sauerländer ha observado la correspondencia, en la fisonomía y en la figura, con la Virgen coronada de la portada de Senlis (hacia 1170): una vez más, en un momento de gran simbolismo de la plástica monumental, existe entre una talla de alta calidad y algunas obras importantes de piedra tal afinidad que se puede pensar una misma cultura básica, o incluso la experiencia de un mismo círculo de artistas, a pesar de los problemas que encuentra la hipótesis de unos maestros activos en ambas producciones. En el norte de Europa florece una serie de Vírgenes sentadas que encarnan un ideal de majestad cortés: desde la del Museo de Boston (hacia 1200), que para Sauerländer podría provenir de la Île-de-France, hasta la de la iglesia de San Juan de Lieja, obra maestra del arte mosano, fechada entre 1200 y 1245, o la Virgen de Aquisgrán del Schnütgen Museum de Colonia.

La enorme cantidad de tallas de la Virgen de pie con el Niño, que se difunde por toda Europa con el florecimiento del arte gótico, sigue unos modelos comunes con la estatuaria de piedra, que también se repiten en las pequeñas esculturas de marfil. Una Virgen conservada en Saint-Jacques de Compiègne, fechada hacia 1270, recuerda a la de la Sainte-Chapelle de París y a la de la fachada occidental de Reims. Y sigue el mismo prototipo la elegantísima Virgen de Abbeville, del último tercio del siglo XIII, conservada en el Museo del Louvre. La tipología de las Vírgenes que decoran las portadas de las catedrales francesas penetra en Italia por distintas vías, de las cuales, según Previtali, Seidel y otros, una par-

te importante se debe atribuir precisamente a la de los marfiles presentes en Toscana, Umbría y Nápoles.

La escultura en madera de la primera parte del siglo XIII desarrolla una intensa expresividad en los grupos del Calvario, colocados en las iglesias en un lugar elevado delante de los presbiterios o en lo alto de los coros, en una posición axial respecto al altar mayor. En Francia uno de los pocos ejemplos conservados está formado por las figuras de María y Juan en la catedral de Sens (el crucificado es posterior). No menos patético en la mímica dolorosa es el gran grupo de la catedral de Halberstadt, en Sajonia, hacia 1220, todavía en su sitio original, al que sigue con una caracterización emotiva aún más acentuada la Virgen Dolorosa, de un grupo de Naumburgo de hacia 1230, conservada en Berlín. En el ámbito mosano el *planctus* desolado de la Virgen y el discípulo Juan está interpretado con intensidad por la pareja de estatuas de la iglesia de San Juan de Lieja, de la que se cree que formaba parte de un grupo puesto sobre el antiguo *jubé* de la catedral. En la región del Adige el papel de los Calvarios tardorrománicos fue retomado en los primeros decenios del siglo XIV por el imponente grupo gótico de la capilla de Castel Tirolo, de carácter germánico.

En cierto modo paralela a la evolución de los Calvarios, alimentada por una afín propensión a la contemplación afectiva de la Pasión de Cristo y a su actualización escénica, es la fortuna de los grandes grupos del Descendimiento. España desde finales del siglo XII hasta el XIV produce varios, con un especial y temprano florecimiento en la zona pirenaica. Los grupos de madera con un tema análogo repartidos entre Umbría, Lazio y Toscana, a lo largo del siglo XIII (existe una referencia cronológica explícita para el Cristo yacente de la Galleria Nazionale dell'Umbria en Perugia que una inscripción posterior fecha en 1236), parecen dispuestos a provocar con su mímica una estudiada implicación emotiva del espectador en correspondencia con las laudes y las sacras representaciones.

Desde las primeras décadas del siglo XIII, la adopción de un solo clavo para los pies en la representación del crucificado comporta, respecto a la tradición románica, un movimiento más articulado del cuerpo, que se flexiona con efectos expresivos de gran dramatismo. Este resultado se difunde, con sus variaciones, desde el norte de Francia hasta el noroeste de Alemania, en los Calvarios de Sens, Halberstadt, Wechselburg, y se propaga hasta España y los países escandinavos. En la zona mosana está representado por el crucifijo del museo municipal de Huy (tallado en la madera de roble familiar a los escultores del norte de Europa), uno de los primeros con la corona de espinas, en el que se reconoce un eco de la translación de la reliquia de Constantinopla a París, donde fue acogida por Luis IX en 1239. En Italia son ejemplos de la nueva tipología, en la primera mitad del siglo XIII, el gran crucifijo de la catedral de Módena, el Cristo yacente de la catedral de Scala, en Salerno, el Cristo de la iglesia del Crucifijo de Brindisi y el del conservatorio de Santa Elisabetta de Barga, de influencia francesa. También refleja, de forma variada, la evolución iconográfica entre Piamonte y el Valle de Aosta, en un área caracterizada por los amplios intercambios con Francia, el crucifijo de Gressoney Saint-Jean, que se puede fechar hacia 1220, con una relevancia más que local el posterior crucifijo de Santa Maria degli Angeli de Chivasso y más tarde la serie de crucifijos de Aosta en torno al *Saint Voult,* que estuvo colgada bajo el arco romano de la ciudad. La tipología de origen

francés está desarrollada, acentuando la oblicuidad de los brazos y la torsión del cuerpo, en los extraordinarios crucifijos de madera atribuidos a Giovanni Pisano, desde el de los Staatliche Museen de Berlín hasta los de Sant'Andrea de Pistoia y de la Obra de la catedral de Siena. El tema en las áreas de Siena, Pisa y Lucca derivó luego hacia soluciones más contenidas y distendidas. A lo largo del siglo XIV la contemplación y la piedad popular se dirigen también a otro tipo de imagen, el «crucifijo doloroso», hundido y deformado por la muerte que, a partir de los ejemplos alemanes, encuentra una especial fortuna, con versiones locales, también en el mundo italiano.

Las esculturas de madera estaban asociadas a los ricos objetos del escenario litúrgico, como en el caso de las dos esbeltas figuras de ángeles con restos de dorado y plateado, que en origen llevaban los instrumentos de la Pasión, del Musée des Beaux Arts de Arrás, en las que se han identificado dos de los seis ángeles que estuvieron colocados sobre las columnillas revestidas con placas de plata, con basas de cobre, que sujetaban las cortinas alrededor del altar mayor de la catedral. La obra de los tallistas se amplió también a aparatos de gran peso representativo. Por ejemplo, pensemos en la estatua ecuestre que la condesa Mahaut de Artois mandó colocar en la catedral de Boulogne en memoria de su padre sustituyendo un anterior exvoto de cera, o en la que Felipe el Hermoso, para celebrar una victoria y con parecida intención votiva, se erigió en la catedral de París. Tallas en pie, de tamaño natural, de Margarita de Borgoña, viuda de Carlos I de Anjou, y de su compañera y albacea Margarita de Beaumont figuran en el Hôpital Notre-Dame des Fontenilles, en Tonnerre de Borgoña, donde la reina de Sicilia murió en 1308. Otras imágenes por el estilo, que encarnaban modelos de aristocrática elegancia, no dejaron de reflejarse en los ropajes y la fisonomía de figuras sacras, como en el caso de la santa coronada, de Vascagliana de San Damiano d'Asti, recientemente adquirida al cabildo de la catedral de Asti (de la que proviene con toda probabilidad) y obra de un escultor transalpino de comienzos del siglo XIV (fig. 44): una presencia que se explica con las relaciones no sólo comerciales sino también altamente culturales que Asti mantenía con Francia y en particular con Borgoña.

Figuras policromadas de madera y cera, vestidas con ropas a manera de maniquíes, se usaban en las largas ceremonias fúnebres (el *Ragged Regiment*) de los reyes y las reinas de Inglaterra: en la abadía de Westminster se conservan, entre otras, las de Eduardo III (muerto en 1377) y Catalina de Valois (muerta en 1438), dotadas de apariencia realista y ojos abiertos para la ritual simulación de la

Figura 44. Borgoña, santa coronada, madera con restos de policromía, 1310-1320.

supervivencia de los personajes representados hasta el momento de la sepultura. No sólo en Alemania se realizaron en madera policromada grandes figuras sepulcrales, de las que se conservan ejemplos, de ambiente renano, en el Germanisches Museum de Núremberg y en la abadía de Maria Laach; en España sepulcros de nogal del siglo XIV, con figuras yacentes de damas y caballeros y laterales tallados a manera de frontales, se encuentran en el monasterio de Vileña y en el Museo de Burgos.

Las ordenanzas de los gremios parisinos compilados hacia 1268 por Étienne Boileau tratan a los escultores de madera como una categoría especializada, incluida en el *métier* de los *ymagiers* que producen tallas «de hueso, de marfil, de madera y de cualquier otra materia»; la policromía, el dorado y plateado los proporcionaban los *ymagiers peintres*. Algunos artistas o talleres de cierta importancia también mostraban gran destreza en distintas técnicas: Giovanni Pisano en el epígrafe con el que firma el púlpito de la catedral de Pisa se declara «escultor de piedra, madera y oro de cosas admirables», proclamando así un prestigio y una experiencia no habituales. En Siena, de Lando di Pietro, que talla en 1338 para el convento de la Observancia un sensibilísimo crucifijo, compuesto de varias piezas, yuxtapuestas y acabadas con extrema precisión, y en cuyo interior esconde dos pequeños pergaminos con la fecha y una oración personal, se dice en un documento municipal que es:

> [...] maestro Lando orfebre [...], hombre de gran sensibilidad y creatividad no sólo en la que llaman su arte, sino también en otras muchas obras, como en las cosas que conciernen a la construcción de palacios y casas del Comune, y de caminos, puentes, fuentes y otras obras del Comune de Siena.

Se ha reconocido la mano de grandes escultores como Giovanni Pisano, Marco Romano, Tino di Camaino, Nino Pisano o Agostino di Giovanni en algunas espléndidas tallas de ámbito toscano. E incluso, cuando los escultores se limitaban a la producción de madera, la sustancial correspondencia de las obras con otras de piedra y de metal estaba favorecida por su establecida integración en contextos ricos y elaborados.

Las tallas adquieren en la época del Gótico una sugestiva vivacidad plástica y cromática tanto en los aparatos de culto como en los espacios de la devoción doméstica o claustral. La policromía tiende a integrarse en la estructura, a vivir entre las luces y las sombras que la definen. La imprimación completa del modelado de las superficies, allí donde, como en los rostros, está recubierta con colores translúcidos, es pulida de forma que refleje la luz que entra y confiera esplendor a los colores. La decoración de los ropajes y los revestimientos sigue el movimiento de los paños. La policromía se funde con cada detalle; da una rica consistencia con el oro y la plata, tratados de variada forma, a las joyas, los bordados y tejidos; aviva las miradas y la expresividad de los rostros, así como en algunas Piedades nórdicas de la segunda mitad del siglo XIV hace destilar las lágrimas de la Virgen y la sangre que brota de las heridas de Cristo. En Siena y Lucca pintores de alto nivel se ocupan de la pintura y el dorado de tallas esculpidas por artistas no menos dotados, los cuales, además, preparan para la ocasión las superficies con la imprimación. En los territorios alemanes el *Fassmaler*, es decir, el autor de la policromía, figura en las fuentes tardomedievales con un papel distinto al del *Bildschnitzer*, el tallista.

Gracias a dichas cooperaciones, así como a la obra de los carpinteros, las imágenes de

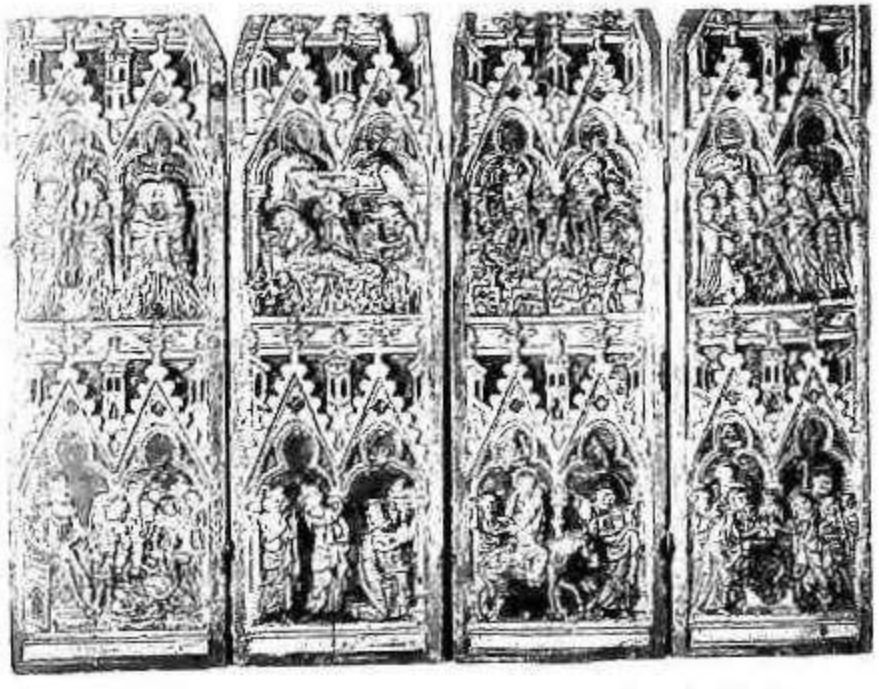


Figura 45. Valle de Aosta, puertas de retablo, escenas de la vida de la Virgen y de la infancia de Cristo, madera tallada, 1330-1340

madera tienden a organizarse en estructuras complejas, integrando las funciones y el lenguaje plástico-pictórico. El ajuar de los altares ibéricos entre los siglos XII y XIV incluye retablos y antipendios con imágenes pintadas o relieves policromados, así como baldaquinos de madera a manera de ciborios. En el área alpina occidental, a comienzos del siglo XIII, el frontal de Courmayeur, en el Museo Cívico de Arte Antiguo de Turín, conserva todavía la composición de arquerías continuas del altar de oro de Enrique II para la catedral de Basilea (ahora en París, en el Musée de Cluny), pero los seis santos que dialogan en posturas alternadas a los lados del Cristo real atestiguan de modo no marginal el gusto extendido en Europa hacia 1200. Frontales y retablos entallados con relieves en dos cuerpos, que ya no son fáciles de encontrar al otro lado de los Alpes a causa de los cambios efectuados a partir del siglo XVI, están representados en el Valle de Aosta por una serie de obras, entre finales del siglo XIII y mediados del XIV, todas caracterizadas por un lenguaje que debió de tener una elaboración más amplia que el ámbito del valle, ya que asimiló influencias y aportaciones complejas no sólo de la parte francesa sino también de la región altorrenana (de Estrasburgo al lago Constanza). Las fuentes figurativas de esa área, incluidas las vidrieras pintadas y las miniaturas (pensemos, por ejemplo, en el *Códice Manesse* realizado en Zúrich y el *Graduale* del convento de Sankt Katharinental), no resultan ajenas al expresionismo narrativo y a la encendida policromía que animan los relieves de Aosta. La serie conservada en el Museo Cívico de Arte Antiguo de Turín comprende cuatro hojas con escenas de la vida de María y de la infancia de Cristo, procedente de Santo Stefano de Aosta, que encerraban en una especie de tabernáculo una figura de la Virgen con el Niño (fig. 45).

También en el ámbito toscano las fuentes del siglo XIV hablan de pequeños arcones en los que se guardaban las imágenes. La Virgen con el Niño de Santa Maria ad Cryptas de Fossa (L'Aquila) está situada en un tabernáculo de base triangular, con historias de la vida de Cristo pintadas en las puertas. De unos modelos parecidos procede en los países de cultura germánica el «altar baldaquino» (conocido también en el Valais y en el valle de Aosta). Pero la historia del retablo conoce en el ámbito europeo otros complejos capítulos. Si el altar renano de Oberwesel (1331) alinea una multitud de santos en relieve en filas de templetes que se extienden desde el cuerpo central hasta las caras interiores de las hojas, los altares de la Pasión y de los Santos tallados en 1392 por Jacques de Baerze para la Cartuja de Champmol (Dijón, Musée des Beaux Arts), aunque mantienen la estructura de arquerras, representan en el centro unas animadas escenas narrativas en varios compartimentos amplios. El gran altar con puertas (ahora disperso) realizado por Juan de Judenburg para la iglesia parroquial de Bolzano (1421), con la Coronación de la Virgen de bulto redondo en la caja central y escenas en relieve en las puertas, consolida el modelo, luego triunfante en el otoño del Gótico alemán, de un escenario dominado enteramente por el lenguaje de la plástica policromada. Más adelante, en los Países Bajos, las representaciones plásticas que en los altares de Rieden y Ternant se concentran en la caja realzadas componen un esquema de teatro devoto al que se atendrá durante mucho tiempo la dirección de los retablos brabantinos.

Guido Gentile

▷ Armandi, M. y Centrodi, G. (eds.), *La belleza del sacro. Sculture medievali policrome*, catálogo de la exposición (Arezzo, 13 de septiembre de 2002-23 de febrero de 2003), Arezzo, 2002; Bagnoli, A., y Bartalini, R. (eds.), *Scultura dipinta. Maestri di legname e pittori a Siena, 1250-1450*, catálogo de la exposición (Siena, 16 de julio-31 de diciembre de 1987), Florencia, 1987; Baracchini, C. (ed.), *Scultura lignea. Lucca 1200-1425*, catálogo de la exposición (Lucca, 16 de diciembre de 1995-30 de junio de 1996), Florencia, 1995; Barral i Altet, X., «Le bois. De l'artisanat au chef-d'oeuvre», en F. Avril, X. Barral i Altet y D. Gaborit-Chopin, *Les Royaumes d'Occident*, París, 1983 [ed. ital.: «Il legno Dall'artigianato al capolavoro», en *I regni d'Occidente*, Milán, 1984, pp. 343-356]; Bertelli, C. y Marcadella, G. (eds.), *Ezzelini. Signori della Marca nel cuore dell'Impero di Federico II*, catálogo de la exposición (Bassano del Grappa, 15 de septiembre de 2001-6 de enero de 2002), Milán, 2001; Bologna, F. y Causa, R. (eds.), *Sculture lignee nella Campania*, catálogo de la exposición (Nápoles, 1950), Nápoles, 1950; Burresi, M. (ed.), *Sacre passioni. Scultura lignea a Pisa dal XII al XV secolo*, catálogo de la exposición (Pisa, 8 de noviembre de 2000-8 de abril de 2001), Milán, 2000; Carli, E., *La scultura lignea italiana*, Milán, 1960; *id.*, *Arte in Abruzzo*, Milán, 1998; Castelnuovo, E. (ed.), *Imago lignea. Sculture lignee nel Trentino dal XIII al XVIII secolo*, Trento, 1989; Castelnuovo, E. y De Gramatica, F. (eds.), *Il Gotico nelle Alpi. 1350-1450*, catálogo de la exposición (Trento, 20 de julio-20 de octubre de 2002), Trento, 2002; Cook, W. W. S. y Gudiol Ricart, J., *Pintura e imaginería románicas*, Madrid, 1950; De Francovich, G. y De Maffei, F. (eds.), *Mostra di sculture lignee medioevali*, catálogo de la exposición (Milán, junio-julio de 1957), Milán, 1957; Fidanza G. B. (ed.), *Scultura e arredo in legno fra Marche e Umbria*, Actas del Congreso (Pergola, 24-25 de octubre de 1997), Perugia, 1999; Forsyth, I. H., *The Throne of Wisdom. Wood Sculptures of the Madonna in Romanesque France*, Princeton, 1972; Gaborit-Chopin, D. (ed.), *L'Art au temps des rois maudits. Philippe le Bel et ses fils, 1285-1310*, catálogo de la exposición (París, 17 de marzo-29 de junio de 1998), París, 1998; Giannatiempo López, M. (ed.), *La cultura lignea nelle Alte Valli del Potenza e dell'Esino. Sculture e arredi dal XII al XIX secolo*, catálogo de la exposición (Matelica, julio-noviembre de 1999), Milán, 1999; Legner, A. (ed.), *Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800-1400*, vol. I: *Katalog*, Colonia, 1972 y vol. II: *Berichte, Beiträge und Forschungen zum Themenkreis der ausstellung und des Katalogs*, Colonia, 1973; Lisner, M., *Holzkruzifixe in Florenz und in der Toskana von der Zeit um 1300 bis zum früen Cinquecento*, Múnich, 1970; Maetzke, A. M. (ed.), *Il Volto Santo di Sansepolcro. Un grande capolavoro medievale rivelato dal res-*

tauro, Cinisello Balsamo, 1994; Pagella, E. (ed.), *Tra Gotico e Rinascimento. Scultura in Piemonte*, catálogo de la exposición (Turín, 2 de junio-4 de noviembre, 2001), Turín, 2001; Previtali, G., *Studi sulla scultura gotica in Italia. Storia e geografia*, Turín, 1991; Rasmo, N., «La scultura romanica in Alto Adige», *Cultura atesina* VII (1953), pp. 9-49; Sauerlander, W., *Gotische Skulptur in Frankreich 1140-1270*, Múnich, 1970; Semff, M., «Appunti sulla scultura lignea romanica del Friuli», en Donazzolo Crisante, C. (ed.), *La scultura lignea in Friuli*. Actas del Simposio Internacional de Estudios (Passariano, octubre de 1983), Udine, 1985, pp. 102-115; Taubert, I., *Farbige Skulpturen. Bedeutung Fassung Restaurierung*, Munich, 1978; Wilm, H., *Die gotische Holzfigur. Ihr Wesen und ihre Technik*, Stuttgart, ²1940.

→ lam. 27.

→ véase en este volumen M. Collareta, «Mobiliarios, ajuares, decoraciones muebles», pp. 267-288.

Estucos

Introducción. Los inicios de la plástica en estuco medieval están estrechamente relacionados con la historia de la pintura mural altomedieval y con el debate sobre la existencia de una escultura monumental carolingia: en efecto, se trata, por un lado, de restos de estucos en su mayoría ornamentales y que completaban la decoración pictórica, como en Brescia y Malles y, por el otro, de obras figurativas de gran tamaño, como en Cividale. Más que en otros sectores, el campo de la plástica en estuco se ha caracterizado, y se caracteriza todavía hoy, por muchas inseguridades respecto a la cronología de las obras y a menudo, precisamente a la hora de valorar los conjuntos más famosos, por ejemplo, Cividale o el Santo Sepulcro de Gernrode, la investigación presenta unas sorprendentes discrepancias de fechas.

Se conocía la presencia contemporánea de decoración pictórica, musivaria y de estuco en los monumentos antiguos o tardoantiguos; sólo hay que pensar en el baptisterio de los Ortodoxos de Rávena o en la Basílica Eufrásica de Pore. La continuación de esta tradición en la Alta Edad Media también está confirmada por las fuentes literarias y las excavaciones. Sin embargo, el único monumento carolingio en sentido estricto que deja apreciar in situ la presencia contemporánea de decoración de mosaicos y de estuco, el oratorio de Teodulfo de Orleans en Germigny-des-Prés, es, debido a su programa y estado de conservación, un caso aislado.

Las fuentes. La fuente más importante de la Alta Edad Media es el texto, basado en san Isidoro de Sevilla, presente en la obra enciclopédica de Rabano Mauro. En el capítulo «De plastis» se lee:

> Plastice est parietum ex gypso effigies signaque exprimere, pingereque coloribus. Plattein autem dictum Graece, quod Latine est fingere terra vel gypso similitudines.
>
> (El arte plástico mural consiste en el obtener con el yeso imágenes y figuras de relieve y en el pintarlas de colores. Se llama *plattein* en griego lo que en latín es modelar figuras con tierra o yeso.)
>
> Rabano Mauro, *De universo*, libro XXI, cap. VIII

Aquí está documentado concretamente que el estuco *(gypsum)* es un material apto para modelar decoraciones ornamentales y figurativas, a las que les corresponde necesariamente, con objeto de conseguir una mayor verosimilitud, un complemento pictórico. Las fuentes literarias refieren y documentan repetidamente la existencia de conjuntos de estuco figurativos hoy perdidos (Schlosser [1892], ²1974, n.ºs 664ª, 886, 979 y 1049; Lehmann-Brockhaus, 1938, n.ºs 127,

1117, 1916, 2274, 2278-2279, 2283-2284 y 2535). Datos relativos a la realización de revestimientos modelados en estuco y bóvedas estucadas nos han llegado a través de Vitruvio en su *De Architectura*. Aquí se usa en sentido específico, en referencia al material, el vocablo *gypsum* en el sentido de yeso, para distinguir el estuco de yeso del estuco de cal. Si esto vale también para el uso del término *gypsum*, es un problema que permanece abierto.

Pero hay otras dudas relativas a la terminología que hay que tener en cuenta a la hora de interpretar las fuentes. De obras plásticas de estuco en el sentido que aquí estamos tratando habla, por ejemplo, Bucardo de Reichenau, quien en las *Gesta Witigowonis*, una biografía del abad Witigowo de Reichenau (985-997), habla, en los años 990-991, de una moldura de estuco en los arcos «undique sculptos Gipso» («esculpidos por todas partes con estuco»), con motivos figurativos y floreales. Aún más detallada es la descripción de la decoración de estuco con la que, según la crónica del monasterio, estaban adornadas las arcadas ciegas del ábside alrededor del sepulcro de san Gebardo († 995) en la iglesia abacial de Petershausen. Pero ese sepulcro de mármol decorado con estucos en el edificio anterior a la iglesia de San Emerano de Ratisbona (Piendl, 1961, p. 11, n.º 4), al que se trasladarían en torno al 740, en tiempos del obispo Garibaldo, los restos del santo ¿qué aspecto tendría? ¿Tal vez se trataba de un sarcófago de piedra revestido de estucos? En cualquier caso, otros sarcófagos de esa época realizados con estuco vaciado en matrices de madera están documentados: en Saint-Denis las excavaciones han sacado a la luz fragmentos de sarcófagos decorados de los siglos VII y VIII. Por lo que se refiere al siglo X, se tienen noticias de un sarcófago de estuco con un núcleo de piedra en Walbeck (Sachsen-Anhalt). Las fuentes documentan otras formas de utilización del estuco, por ejemplo, el uso de *gypsum* para enmarcar ventanas o para pavimentar (Montecassino: Lehmann-Brockaus, 1938, n.ºs 2279 y 2283) o para decoraciones doradas en el ámbito de la pintura mural, en la que desde la Alta hasta la Baya Edad Media se solían aplicar estucos en las aureolas o en detalles de las ropas, para aprovechar la mayor refracción de la luz en los dorados en relieve. Aún no se ha realizado una colección de fondos sobre el argumento que pretenda sólo de forma aproximada ser completa.

Materiales y técnicas. El estudio de la plástica en estuco antigua y medieval distingue entre el estuco de cal y el estuco de yeso y, para este último, entre yeso cocido a altas o bajas temperaturas. Pastas para vaciar en moldes o para modelar se pueden producir tanto con la cal como con el yeso. La tradición romana antigua se desarrolló básicamente con el estuco de cal. Los testimonios de la plástica en estuco medieval, ampliamente difundidos a partir del siglo VIII tanto al sur como al norte de los Alpes, comparten en cambio con las obras de ámbito cultural omeya (Khirbat al-Mafiar) la alta proporción de yeso, lo que ha llevado a pensar que las correspondencias encontradas en el análisis material podrían indicar unas relaciones e influencias histórico-culturales. Si el yeso de estuco cocido a bajas temperaturas se puede producir por debajo de los 200 grados, para el cocido a altas temperaturas, más apreciado y definido por su gran resistencia el yeso de pavimentación, se necesitan temperaturas superiores a los 900 grados. De esta forma sale una pasta de piedra artificial que se puede vaciar en moldes, añadir en capas sucesivas o modelar plástica-

mente y que, en condiciones favorables, puede alcanzar la dureza del mármol. El yeso de pavimentación puede, por tanto, sustituir tranquilamente la piedra viva, pues se presta al mismo tiempo a una elaboración considerablemente más fácil, mediante utensilios para cortar y entallar. Cuando la pasta ha tomado cuerpo, su composición química corresponde a la del alabastro. Respecto al yeso de estuco cocido a bajas temperaturas, las ventajas residen en un endurecimiento más lento, que permite un proceso de elaboración más prolongado, en una mayor resistencia del producto acabado y en una menor sensibilidad al agua. En las zonas en las que había yeso natural se tenía a disposición, con el estuco de yeso, un material muy apreciado y más barato que la piedra viva, lo que explica el particular florecimiento de la plástica en estuco en determinados contextos artísticos, por ejemplo, en la región del Harz y en la Baja Sajonia. El proceso empezaba con la ejecución de sinopias. Éstas se podían llevar directamente a la pared, como en Corvey (Westfalia), donde dos líneas laterales de emplazamiento y el eje central de las monumentales figuras levantadas están evidenciados por unos trazados grabados, mientras que las figuras tendidas y los principales elementos de los paños están delineados más o menos detalladamente con pinceladas de color rojo. El enlucidor o el pintor que hizo el enlucido parcialmente pintado de las superficies circunstantes dejó claramente la zona destinada a recibir las figuras de estuco. Pero en otros sitios se encuentran restos de sinopias también en el enlucido, como en el caso de los estucos que enmarcan los nichos de la pared este de San Benedetto de Malles, o del ciborio de San Ambrosio de Milán. Que a veces se trazara más de una sinopia lo demuestran dos tímpanos de estuco de la catedral de Hildesheim, los cuales, gravemente dañados por posteriores obras, han revelado, después de haber sido desprendidos, varias capas de aplicación del estuco, con repetidos cambios del dibujo preparatorio.

La fijación de las obras en el soporte dependía del tipo, de las dimensiones y del peso del elemento decorativo. Las superficies de muro se armaban –si era necesario– con clavos de hierro, cobre (Rávena, Santa Croce) o madera (Malles), para garantizar una adherencia duradera con la pasta de estuco. En las superficies abovedadas, por ejemplo, en los intradoses, que no sólo en Pore y Brescia estaban recubiertos de estucos, se ponían fajos de cañas o ramas sujetos a las paredes con clavos. Para las piezas monumentales o de medio bulto esto no era suficiente, y había que usar tacos o cuñas de madera lo bastante estables para ser encajados en las junturas del muro. El proceso práctico se puede reconstruir en Corvey gracias a las especiales circunstancias de conservación, que han dejado que los fragmentos de estuco desmantelados se conservaran separadamente de las superficies murarias del *Westwerk:* se metían cuñas de madera de roble a intervalos irregulares en la argamasa todavía húmeda del muro, donde podía garantizar una adherencia estable a las figuras estucadas. Para las obras de bulto redondo se recurría a veces, por razones de estabilidad, a un núcleo de piedra (Erfurt, catedral, retablo de estuco con la Virgen en el trono; Moscufo, Santa María del Lago, ambón).

La verdadera elaboración se llevaba a cabo con la aplicación de capas sucesivas, de espesor decreciente de dentro a fuera, y también con composiciones más finas y delgadas en las capas superficiales. Para garantizar una adherencia más estable con la capa siguiente, a la superficie de con-

tacto se le podían añadir, antes de que fraguara, unas raspaduras. La estructura «granulosa» que así se creaba aún se puede ver en algunas obras que nos han llegado fragmentadas. Las figuras de grandes dimensiones y de medio bulto no solían elaborarse in situ; para que el proceso fuera más racional, se preparaban las distintas partes, trabajadas por separado mediante el vaciado o el modelado, y a continuación se ensamblaban (Gernrode, San Ciriaco, Santo Sepulcro; Hildesheim, San Miguel, exterior del cancel presbiteral occidental). En estos casos se pueden distinguir, normalmente como restos de acabados con lija y raspador o de añadidos modelados in situ, los retoques posteriores que servían para perfeccionar los detalles. Los elementos de unión y las partes que sobresalían menos, como los nimbos y alas, se aplicaban directamente y se definían con una técnica «de eliminación». Para las formas que se repetían regularmente, se usaban piezas realizadas en serie con moldes, que se adherían con una argamasa de yeso más líquida (Cividale); para los elementos floreales y los motivos geométricos, la pasta de estuco se aplicaba como una faja compacta, cuyo modelado para crear las formas se realizaba luego con cuchillos, espátulas y lijas. Para los rostros, por lo menos en época románica, se utilizaban máscaras de estuco realizadas en modelos de terracota, que luego se pegaban con unas pastas adhesivas más fluidas y se definían in situ. Para conseguir unos efectos plásticos más intensos mediante ornamentos calados, la pasta de estuco podía ser modelada en un núcleo de soporte vegetal y, en cuanto a las columnas de estuco exentas con el interior hueco de Malles, se ha pensado que pudieron estar realizadas por secciones sobre un modelo de madera. Que se utilizaron paneles preformados, vaciados en moldes, nos lo indican los restos de tejido encontrados en la parte posterior, empleado evidentemente para que se despegaran más fácilmente una vez tomada la forma del molde (Moscufo).

Análisis del complemento pictórico. El revestimiento cromático era una elemento imprescindible de la plástica en estuco medieval. Las fuentes principales mencionan siempre, junto al material, el aspecto cromático (Rávena, Centula, etc.) y, en la citada definición de Rabano Mauro basada en san Isidoro de Sevilla, el color es incluso un elemento constitutivo. Aunque algunas de las obras más célebres del género hoy han perdido en gran parte su policromía, la importancia decisiva del color para el aspecto original también ha sido confirmada, prácticamente sin excepciones, por los análisis efectuados previos a la restauración. Los hallazgos de las excavaciones suministran numerosos ejemplos (Vouneuil-sous-Biard) de revestimiento cromático al que también se pueden añadir incrustaciones policromas (fustes de columnas en Disentis). La frontera entre los detalles modelados plásticamente y luego pintados y las formas menos definidas que sólo mediante el complemento pictórico adquieren una marcada definición formal (Disentis) es lábil. En general hay que tener en cuenta que el complemento pictórico comportaba también unas integraciones formales. Por ejemplo, en el Santo Sepulcro de Gernrode, la parte inferior de las ropas de una de las tres mujeres, en vez de estar modelada plásticamente como en las figuras vecinas, fue realizada con medios exclusivamente pictóricos.

Las excepciones confirman la regla: en los fragmentos de estuco de Brescia no ha sido posible encontrar un rastro significativo de color, de forma que se ha pensado que aquí con las roscas y los intradoses de estu-

co de las arcadas de la nave central se quiso imitar el mármol. En cambio, en Cividale, donde los estucos hoy aparecen blancos, análisis recientes han podido documentar unos restos minúsculos de la antigua policromía que, junto a la inclusión de ampollas vítreas y el rastro de una perdida presencia de joyas, nos permiten deducir una antigua policromía de las figuras de estuco.

En cuanto a la técnica pictórica utilizada, el abanico de posibilidades es tan amplio como el de la contemporánea pintura mural. Por ejemplo, el Santo Sepulcro de Gernrode muestra un color extendido en el estuco aún húmedo sin añadir un mordiente suplementario, y una elaboración en gran medida todavía en fresco. Además de los amarillos o rojos a partir de óxido de hierro y bermellón, se utilizaron otros pigmentos muy caros, como el lapislázuli o la malaquita, a veces aplicados en dos capas, que no hay que confundir con los restos de retoques más tardíos, mucho más encendidos. Es distinta la situación de los restos en el caso de los fragmentos del cancel hallados en las excavaciones de Großkomburg (Württemberg), para cuyo primer revestimiento pictórico se aplicó una capa de fondo que ya cubre las primeras imperfecciones. Los restos del complemento pictórico tienen por consiguiente el carácter opaco de un temple, en el que, a las brillantes tonalidades rojo-minio, azul-verde y amarillo-verde, se añaden dorados sobre una capa de fondo amarilla. Sobre una primera capa de color claro se extienden los pigmentos, amalgamados con un aglutinante oleoso, del primer revestimiento pictórico del cancel del presbiterio de la Liebfrauenkirche de Halberstadt, en el que sólo el rico pigmento azul de las superficies de fondo está aglutinado con agua, y por eso se ha perdido en gran parte (lám. 28). La magnificencia del aspecto policromo estaba además acentuada por motivos ornamentales y decoraciones de estrellas o rosetas. A veces completaban la decoración vidrios policromos, o incluso cristales de roca y piedras preciosas, como, por ejemplo, en el caso de la Virgen en el trono de la catedral de Erfurt, cuyo efecto general estaba acentuado por la luz, que caía sobre ella de manera estudiada.

La plástica en estuco en el Imperio carolingio. De uno de los testimonios más notables de una obra de estuco propiamente carolingia, que nos habría proporcionado una información sumamente valiosa sobre toda la gama de las posibilidades técnicas y artísticas del género, nos queda solamente una documentación literaria: en la iglesia abacial de Saint-Riquier de Centula, que mandó erigir con gran dispendio y grandes pretensiones el abad Angilberto (†814), capellán de la corte y confidente de Carlomagno, así como uno de los personajes más influyentes de la corte de Aquisgrán, se encontraban, por lo que nosotros sabemos, unos relieves historiados que ilustraban los principales temas cristológicos. La *Vita Angilberti* nos habla del título y de la colocación de cuatro altares, cuyas *tabulae* parece ser que estaban realizadas en estuco, y mostraban representaciones de la Anunciación, del Nacimiento, Pasión y Ascensión de Cristo (Schlosser [1892]²1974, n.os 979-980). Las fuentes y el cotejo con obras de este tipo conservadas no consiguen aclarar el aspecto ni la composición de estas obras plásticas, celebradas por su rica decoración de oro, plata y piedras preciosas, ni su colocación en los altares (¿frontales o retablos?). Puesto que su disposición cruciforme en el interior de la iglesia era sin duda de fundamental importancia, es lógico pensar que estas obras pertenecían a la decora-

ción más antigua de la iglesia, terminada en el 799. Si fuera así, esto arrojaría luz también sobre la Capilla Palatina de Carlomagno en Aquisgrán, edificada y decorada en esos mismos años, sobre la que no han aparecido hasta ahora elementos concretos que documenten la existencia de una decoración antigua con estucos. Que tampoco se quisiera renunciar en Aquisgrán a una decoración con estuco se puede deducir de la noticia de un mosaico perdido, ubicado en la cúpula de la Capilla Palatina, ya que un edificio sin duda dependiente de Aquisgrán como el oratorio de Germigny-des-Prés documenta una estrechísima relación entre la plástica en estuco y la decoración musivaria. En Germigny-des-Prés otro íntimo confidente de Carlomagno, Teodulfo de Orleans (†821), mandó erigir un oratorio privado, en cuyo mosaico absidal se adivina una dependencia estilística de los dibujos preparatorios del perdido mosaico que adornaba la cúpula de la Capilla Palatina de Aquisgrán. La fecha de consagración, 806, corrobora la teoría de un taller de mosaicistas que pasó de Aquisgrán a Germigny-des-Prés, y por tanto sería totalmente plausible lanzar la hipótesis de una asociación de decoración musivaria y estucos en Aquisgrán, documentada en Germigny por los restos de mosaicos con fondo de oro en la bóveda del ábside, y nichos ciegos con revestimientos parietales y roscas de los arcos de estuco en los registros superiores de las paredes. Y con mucho más motivo puesto que ambos edificios podrían remitirse a los modelos, famosísimos y, como está documentado, conocidos por Carlomagno, de Rávena, de los que el baptisterio de los Ortodoxos representa aún claramente la idea del papel que la plástica en estuco desempeñaba en el sistema decorativo tardoantiguo (fig. 46). Sin embargo, si en Rávena tenemos una estructura de ar-

Figura 46. Rávena, Baptisterio de los Ortodoxos, interior, nivel de las ventanas con figuras de profetas en templetes, estuco, segunda mitad del siglo V.

querías ciegas animada por una serie de relieves de estuco figurativos, en Germigny sólo están documentados motivos florales y decorativos. El conjunto decorativo de estuco, formado por marcos de nichos ciegos y motivos ornamentales, visibles hoy en el oratorio de Teodulfo es en gran parte obra de la restauración llevada a cabo en el siglo XIX, pero en el Musée Historique de Orleans se guardan numerosos fragmentos de la decoración de estuco original, que podrían aclarar algunos interrogantes relativos a las técnicas de producción y montaje. Si los elementos florales de los mosaicos han podido recibir influencias omeyas relacionadas con el origen visigodo de Teodulfo, los motivos de los estucos, con su ornamentación de entrelazos y motivos vegetales helicoidales, a los que se añaden varias decoraciones de rosetas y palmetas, tienen unos paralelos bien documentados en la escultura carolingia de piedra. Los precedentes de este arte sólo se pueden documentar con los restos hallados en las excavaciones, entre los que resultan particularmente significativos los fragmentos de Saint-Denis y Vouneuil-sous-Biard (Vienne; Poitiers, Musée Sainte-Croix), de finales del siglo VIII. El abanico de motivos florales y decoraciones vegetales en espiral está ampliado en Vouneuil-sous-Biard por fragmentos figurativos que tienen como paralelos más pró-

ximos la rica serie de hallazgos de Disentis. Aquí la gran riqueza de restos ofrece también un repertorio especialmente amplio de decoraciones geométricas y florales aplicados a frisos y arcos, y una gran cantidad de elementos arquitectónicos diferentes, entre ellos fustes de columnas torsas y entregas. Los restos de bajorrelieves se han identificado en cambio con elementos perdidos del mobiliario litúrgico, por ejemplo, estructuras de cierre de recintos, y los temas correspondientes se han fechado en su mayoría en la primera mitad del siglo IX (Weyer, 1992).

Que el uso de la plástica decorativa no se limitó sólo a los edificios religiosos lo demuestran los hallazgos de las excavaciones realizadas en el aula del palacio imperial de Ingelheim. Fragmentos de estucos ricamente modelados y adornados con rosarios, que la estratigrafía remitiría a la decoración más antigua del salón real, de finales del siglo VIII, debían de ser parte de las molduras de los intradoses de puertas y ventanas, y completarían de esta forma el cuadro proporcionado por los fragmentos de pintura mural pertenecientes a la decoración más antigua del salón, últimamente multiplicados gracias a las recientes excavaciones.

Un cuadro de la difusión de la plástica en estuco carolingia nos lo proporciona hoy, además de Germigny-des-Prés, algunos conjuntos del norte de Italia, entre los que se debe citar ante todo la basílica de San Salvatore de Brescia. Es verdad que también aquí la mayor parte de los restos de la decoración de estuco carolingia proviene de las excavaciones, pero partes de las roscas de estuco de los arcos se han vuelto a colocar, de forma que las arcadas de la nave central, con sus intradoses estucados y el empalme de las roscas de estuco de la parte superior de la nave, pintado al fresco en tres órdenes, ahora pueden dar una clara idea de la cooperación de los dos géneros. El aula basilical, cerrada por tres ábsides sobre una pequeña cripta con planta de salón, se ha atribuido, a partir de las investigaciones arqueológicas, a época lombarda. Sin embargo, como ocurre muchas veces con la Alta Edad media, también aquí el análisis de la técnica pictórica, para la que resulta esclarecedora sobre todo la continua sucesión de distintas fases decorativas en la cripta, habla a favor de una distinción entre estructura arquitectónica y decoración. Esta última está fechada de forma aproxima por una inscripción monumental, que recuerda al soberano lombardo Desiderio pero que con el joven héroe, «tiro», de nombre «HLV[dovicus]» o «HLV[tharius]», puede referirse solamente a uno de los descendientes de Carlomagno que reinaron en Italia, por lo que habría que considerar como posibles comitentes, más que a Ludovico Pío, a Lotario I (823-855) o Ludovico II (855-875). Esta hipótesis está apoyada tanto por las repetidas referencias a Desiderio en los documentos de Lotario I y Ludovico II como por el hecho de que a partir del 848 están documentados constantemente, al frente del monasterio femenino, miembros de la casa carolingia. El rico patrimonio de fragmentos decorativos de estuco de Brescia se ha relacionado repetidamente con la decoración de estuco del llamado Templete Lombardo de Cividale (fig. 47), con el que también tiene en común algunas particularidades técnicas como el uso de añadidos vítreos. Por desgracia no ha sido posible incluir los fragmentos de San Salvatore en un rastreo restaurativo-científico de obras tardoantiguas y altomedievales con el que se pretendía comprobar bajo un perfil técnico la relación, no del todo clara desde el punto de vista histórico-artístico, entre Brescia y Ci-

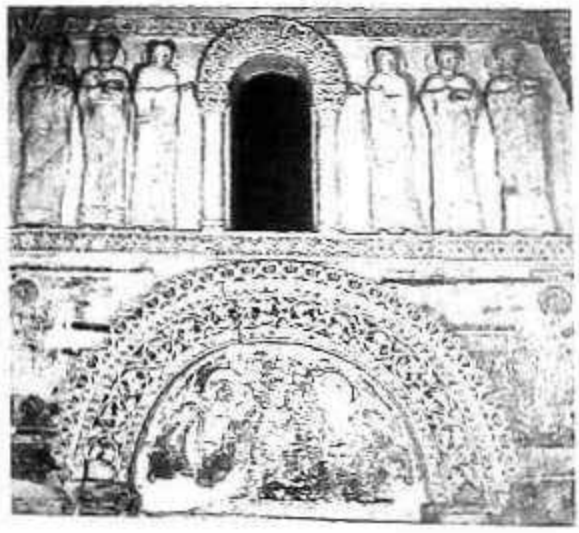


Figura 47. Cividale, Templete Lombardo (oratorio de Santa María in Valle), interior, pared oeste: estuco y pintura mural, finales del siglo VIII-comienzos del IX.

vidale. Sin duda, lo que prueba la relación entre los dos conjuntos son sobre todo los estucos; en cambio, las pinturas murales de Cividale, con la hierática severidad de las figuras de santos colocados frontalmente contra bastidores arquitectónicos, se deben relacionar con otros precedentes más antiguos. A pesar de las muchas afinidades, en Cividale el repertorio de formas, motivos y técnicas de elaboración es mucho más amplio: pensemos en el friso revestido de estuco del dintel de piedra de la portada occidental, en los refinados calados de los motivos vegetales helicoidales de las arquivoltas, en la decoración de filigrana de las cornisas, realizadas con partes vaciadas en moldes pero sobre todo en la inclusión de estatuas figurativas monumentales. En la zona superior de la parte occidental, encima del tímpano de la portada, están colocadas, a cada lado de una ventana enmarcada por semicolumnas, tres santas con aureolas, de las cuales las dos que están junto a la ventana, puestas de tres cuartos, se distinguen por el velo y el gesto de adoración de las otras cuatro, retratadas frontalmente y coronadas, con una pequeña cruz en la mano derecha y una segunda corona en la izquierda. Las mártires, no identificadas, están relacionadas probablemente con el busto de Cristo flanqueado por arcángeles pintado en el tímpano de la portada, pero quedan demasiados puntos oscuros para la reconstrucción de todo el programa. Por ejemplo, aún habría que aclarar si la celosía de estuco de las que estaban provistas las ventanas era únicamente decorativa o si también tenía un contenido iconográficamente significativo. Se sabe que originariamente las demás paredes estaban adornadas con estatuas, en el registro superior: además de otras santas, cuya presencia estaría demostrada por el hallazgo de un fragmento de busto, por lo menos en la pared este había otro grupo de figuras monumentales de tema desconocido, documentadas por un fragmento de pie de diferente medida. Su posición, aislada en una época en la que la plástica figurativa monumental es prácticamente desconocida, ha transformado el problema de la datación de estas figuras, por razones históricas atribuidas en su mayoría al periodo lombardo, en una vieja controversia. Últimamente se han adoptado unos argumentos eficaces contra la tesis de una contemporaneidad de la estructura arquitectónica y la decoración, proponiendo de manera convincente una decoración anterior del edificio en ladrillo visto. Por tanto la decoración, con la presencia contemporánea de frescos, estucos y mosaicos, hoy se puede desvincular de la datación del edificio en la mitad del siglo VIII. Después del hallazgo en Disentis y Vouneuil-sous-Biard de figuras de estuco de los siglos VIII y IX, más o menos monumentales, aunque en su mayoría son más modestas, y teniendo en cuenta la serie de figuras, análogas por tamaño y tipología, de la tardocarolingia Corvey, hoy es más convincente si

situamos el extraordinario conjunto de Cividale en época carolingia.

También en la iglesia de San Benedetto de Malles la plástica en estuco decorativa que enmarca las pinturas parietales de los nichos de la pared oriental está formada por elementos figurativos –en este caso se trata de elementos antropomorfos y zoomorfos que adornan los capiteles–. Aquí son característicos los bustos de figuras masculinas que sujetan con las manos estilizados roleos vegetales. Los capiteles, de los que sólo uno permanece in situ, coronaban delgadas columnas de tres cuartos con fustes trabajados con calados, cuya ornamentación con entrelazos tiene unos paralelos no sólo en Cividale y Brescia, sino también en los mobiliarios litúrgicos de piedra de época carolingia. Lo mismo se puede decir de los numerosos fragmentos de frisos y roscas de arcos con decoraciones de rosetas y motivos vegetales helicoidales, conservados en el Museo Cívico de Bolzano. Considerando los paralelos estilísticos de las pinturas de la pared este con una pintura despegada de época del obispo Martino de Rávena (810-817) y con la decoración pictórica, ligeramente más tardía, de la iglesia de Müstair, es posible avanzar para los estucos de Malles una datación en torno a los años veinte-treinta del siglo IX. Los hallazgos arqueológicos de la capilla de la Santa Cruz del monasterio de Müstair también muestran decoraciones caladas con entrelazos de los siglos IX y X. En cambio una obra plástica figurativa atribuida otras veces a la época carolingia, la estatua de estuco de un soberano coronado en la local iglesia conventual que una inscripción designa como efigie de Carlomagno, pertenece a época románica.

Por lo que se refiere a la época tardocarolingia, hay que dedicarle una especial atención a dos recientes descubrimientos efectuados en Hildesheim y Corvey, porque, como ya hemos dicho, su estado de conservación ha proporcionado nuevos datos sobre el proceso de elaboración. En la catedral de Hildesheim se han encontrado, debajo de un muro medieval, los restos de dos tímpanos de estuco que formaban parte de un edificio consagrado bajo el obispo Altfried, en el 872. Los tímpanos pertenecen a dos puertas que, desde los dos lados de la cabecera, permitían el acceso desde el transepto a la cripta carolingia. Éstos estaban destinados evidentemente desde el principio a encerrar los relieves de estuco, de los que todavía se pueden distinguir, enmarcados por unas molduras ricamente modeladas y decoradas con rosarios, dos análogos grupos de figuras. A pesar del estado de conservación, reducido en parte sólo a los contornos, se adivina claramente en ambos grupos la coronación de dos santos a manos de Cristo entronizado.

Menos clara resulta la interpretación de la serie de figuras monumentales del *Westwerk* de Corvey, atestiguada hoy in situ sólo por sus correspondientes sinopias. En los tres muros, que en origen eran cuatro, del llamado presbiterio de San Juan, en la parte superior occidental, se han encontrado en las enjutas de los arcos, directamente en el muro, los dibujos preparatorios a pinceladas rojas de figuras de tamaño ligeramente inferior al natural, que pueden estar relacionados con una serie de fragmentos de estucos encontrados durante las excavaciones. Se trata de dos figuras masculinas en el muro norte, que se distinguen, por la posición frontal y la túnica hasta las rodillas con clámide, de las dos figuras femeninas con velo y túnicas ricamente adornadas que, puestas de tres cuartos, flanquean la arcada oeste de la tribuna. Para una interpretación fiable de las

seis figuras faltan tanto los pertinentes atributos como las indudables correspondencias con el muro este, hoy perdido, o los probables complementos pictóricos en la parte superior y en la bóveda. A la luz del programa aproximadamente contemporáneo de las pinturas murales se podría pensar lógicamente que eran coros de vírgenes y mártires, representados en la zona inferior de una *hierarchia caelestis* por cuatro santas y cuatro santos. Dada la contemporaneidad con la construcción del edificio, que se puede documentar con la instalación de cuñas de fijación de madera en la argamasa todavía húmeda, la fecha de consagración del edificio, 885, estaría también relacionada con la de las monumentales figuras de estuco.

No se tienen noticias de ciclos comparables a éste en el área franco-occidental. Sin embargo, que también en estas regiones en época tardocarolingia las obras de estuco eran más numerosas de lo que el actual patrimonio conservado nos haga creer está demostrado, además de por los restos arqueológicos, por un condotiero de estuco en la cripta de Saint-Germain de Auxerre (fechado en torno al 857).

Milán, norte de Italia y área alpina en los siglos X y XI. Obra maestra y punto de referencia de la plástica en estuco de época otoniana es el ciborio del altar mayor de San Ambrosio de Milán (fig. 48). Sobre cuatro columnas de pórfido se levantan cuatro frontones sobre arcos, enmarcados por robustas pilastras decoradas con motivos vegetales helicoidales y por delgadas columnillas en las esquinas, estriadas o torsas. En los frentes, que encierran grupos de tres a cinco figuras, están representados: al oeste, la *Traditio legis;* al este, debajo de un busto de Cristo, el patrón de la iglesia, san Ambrosio, entre dos santos más jóvenes y dos

Figura 48. Milán, basílica de San Ambrosio, ciborio, cara sur, san Ambrosio entre Otón I y Otón II, estuco, 972-973.

eclesiásticos postrados, en uno de los cuales, el de la derecha, que lleva una maqueta del ciborio, se puede reconocer al donante; al sur hay dos figuras masculinas coronadas, vestidas con una túnica corta y sucinta, que se dirigen en actitud reverente a un santo coronado por la *dextera Dei;* al norte, por último, en correspondencia simétrica, están representadas dos figuras femeninas con velo y largas túnicas de amplias mangas, que se postran ante la Virgen. De las dos mujeres, sólo una lleva la corona de hierro de los soberanos, pero María ya tiene preparada una para la otra. A partir de los detalles de las imágenes, como la forma de las barbas, que indica una diferencia de edad entre los dos personajes masculinos, la investigación ha deducido justamente que aquí están representadas dos generaciones de soberanos y que la esposa más joven va a recibir la corona. Se han indicado cuatro familias reales del siglo X y comienzos del XI para interpretar el programa iconográfico pero con una preferencia, basándose en unas convincentes argumentaciones históricas e histórico-artísticas, por la familia de Otón I (Schramm, ²1983).

Por tanto estarían representados Otón I, rey de Italia desde el 961, la consorte Adelaida, su hijo Otón II, unido al Imperio en el 967, y su mujer Teófano, con la que se casó en abril del 972. Puesto que Otón I murió en mayo del 973, según esta interpretación la fecha del ciborio habría que circunscribirla a los años 972-973, lo que estaría confirmado por su proximidad estilística con la situla del arzobispo Gotofredo (974-979; Milán, Tesoro de la Catedral), con el retrato del soberano del Antipendio de Magdeburgo (Nueva York, Metropolitan Museum of Art) y con la placa con Cristo entronizado entre la Virgen, san Mauricio y la familia imperial (Milán, Castello Sforzesco, Museo de Artes Aplicadas). Incluso se ha lanzado la hipótesis de que el contenido del relieve hacía referencia a los primeros meses del 972 en los que los casamientos de Otón II con la princesa bizantina eran inminentes, pero aún tenían que ser celebrados.

La iconografía del ciborio es única en su género, pero la influencia de este taller lombardo debió de ser extraordinariamente fecunda, ya que numerosas obras, llegadas hasta nosotros en un estado más o menos fragmentado desde un vasto ámbito geográfico, y que se pueden fechar como de finales del siglo XI, tienen alguna relación con el ciborio milanés, por lo menos en cuanto al aspecto ornamental. Entre ellas debemos citar no sólo los restos de una decoración de estuco del presbiterio de San Ambrosio, destruida en el siglo XVIII –un busto en un clípeo de san Ambrosio y dos capiteles de estilo corintio coronados por los símbolos de los evangelistas san Marcos y san Lucas (Milán, Museo de la Basílica)– sino también los estucos perdidos de San Pedro de Acqui (989-1018), de los que sólo nos quedan fotografías históricas, y los fragmentos en parte figurativos aparecidos en las excavaciones de Santa Maria Maggiore de Lomello y San Lorenzo de Cremona, fechados justamente en los comienzos del siglo XI (Romanini, 1968; Voltini, 1987). También el busto de la Virgen con el Niño de la abadía benedictina de Leno (Brescia, Santa Giulia, Museo de la Ciudad) se debería relacionar con la figura de María del ciborio milanés más que determinar su fecha en la mitad del siglo IX. Una tradición completamente diferente, desde el punto de vista tanto técnico como iconográfico, está documentada en el segundo cuarto del siglo XI por los plúteos trabajados con calados del atrio de la abadía de Pomposa (1028-1044).

Considerando las múltiples relaciones históricas y artísticas entre Lombardía y el área del lago Constanza, deberíamos preguntarnos si las obras perdidas de finales del siglo X de Reichenau y Petershausen, de las que nos hablan las fuentes antes mencionadas, no habría que verlas también dentro del contexto de los estucos milaneses. Éstas incluían, por lo que sabemos, roscas de arcos decoradas con flores, racimos de uvas, aves y cuadrúpedos, y también, por lo menos en Petershausen, temas figurativos: el crucifijo *(imago crucifixi)* y un relieve de estuco representando al obispo Gebardo (†995) con dos clérigos. Sin embargo en el área del sur de Alemania no se han conservado obras comparables de época prerrománica, por lo que la relación está destinada a ser sólo hipotética. El único relieve figurativo de estuco bávaro que desde el punto de vista estilístico se prestaría a una datación en los siglos X-XI, un busto en clípeo proveniente de Solnhofen (Múnich, Prähistorische Staatssammlung), permanece todavía hoy, a causa de la no resuelta cronología de los edificios de Solnhofen, a la espera de una ubicación definitiva.

El segundo gran punto de referencia de la plástica en estuco del norte de Italia has-

ta finales del siglo XI es la decoración de la basílica de San Pietro al Monte de Civate. El conjunto de las obras de estuco comprende paneles de plúteos con grifos y criaturas fantásticas, capiteles y roscas con palmetas en forma de corazón en el tímpano oriental; otros paneles de plúteos con combates de animales en un fondo de motivos vegetales achatados en la entrada de la cripta; en la propia cripta, capiteles, frisos con conchas y lesenas adornadas con motivos vegetales, sobre el altar una Crucifixión, en los tímpanos de la pared oriental una Presentación en el Templo y una *Dormitio Virginis,* por último, el ciborio que corona el altar mayor. En esta obra resulta evidente la conexión de Civate con el ciborio de San Ambrosio y su común tradición cuya influencia perduró claramente durante más de un siglo. La estructura y el formato de las caras del ciborio son idénticos, y asimismo las esbeltas columnillas de las esquinas coronadas por palmetas vuelven a aparecer, sujetas aquí no por cuatro águilas sino por los símbolos de los cuatro evangelistas. La relación entre estas obras y los fragmentos conservados en el museo de San Ambrosio induce a pensar que entre los ciborios de Milán y Civate pudo existir toda una serie de obras análogas, hoy perdidas. La temática imperial obviamente ha desaparecido en Civate, así como la inclusión del donante junto a los santos patronos de la iglesia. El donante aquí está presente en la representación de la *Traditio legis,* que nuevamente ocupa la cara oeste del ciborio. En la cara este está representada la Crucifixión; en la norte, la Resurrección, con las Marías en el sepulcro; en la sur, la Parusía de Cristo, entronizado en la mandorla, sostenido por ángeles. Más completa y evidente que en otras partes es la cooperación entre géneros, la integración de la decoración plástica con un ciclo de pinturas murales de extraordinaria calidad. Los estudios han alcanzado últimamente un amplio consenso sobre la datación de la decoración de San Pietro al Monte de finales del siglo XI y sobre la propuesta de asociarla con el arzobispo de Milán Anselmo III, enterrado aquí en el 1097.

La decoración de estuco de Civate, extraordinariamente variada en sus posibilidades funcionales e iconográficas, supone un punto de referencia para la ubicación de numerosos conjuntos que nos han llegado fragmentados, de Lamoli (Pesaro) a Saint-Jean-de-Maurienne en Saboya. En los paneles de plúteos con imágenes de aves y criaturas fantásticas enmarcadas por una ornamentación de «cresta de ola» aparecen analogías con los fragmentos hallados en las excavaciones de la iglesia parroquial de Suhr (Cantón Argovia; Lenzburg, Schloß). Pero es sobre todo la plástica en estuco románica de Müstair (Grisones) la que hay que relacionar con la tradición lombarda del siglo XI. Aquí debemos mencionar ante todo la rica decoración de estuco de la bóveda de la cabecera de la capilla de San Ulrico, evidentemente no contemporánea de la construcción del edificio, atribuida al obispo Thietmar (1040-1070). A la decoración floreal de los nervios y roscas de los arcos se añaden bustos de ángeles y los símbolos de los evangelistas. Y en la iglesia del monasterio de Müstair hay que mencionar un relieve enmarcado por columnas torsas representando el Bautismo de Cristo, y la figura de estuco de Carlomagno en el pilar entre la pared central y el lado sur del ábside, por lo que se puede sugerir una datación como mucho de finales del siglo XI y, por tanto, una conexión con las obras encargadas por el obispo Norberto en el 1087.

Baja Sajonia y región del Harz en los siglos XI y XII. La presencia de yeso natural ha marcado de forma sustancial todo un

contexto artístico, del que han salido las más importantes obras de estuco del Románico. La que en la historia se ha convertido en una noción con el nombre de «Alemania central» y que tiene como base la región del Harz coincide con los actuales Länder Baja Sajonia, Sajonia-Anhalt y Turingia. Entre los testimonios artísticos más antiguos de la región, todavía del siglo X, hay monumentos funerarios y molduras arquitectónicas. Un sarcófago de estuco con los lados recorridos por arcos ciegos poco resaltados fue hallado en la ex iglesia del monasterio benedictino de Walbeck, perteneciente al fundador de la abadía, el conde Lotario II de Walbeck, muerto en el 964. Una serie de arquerías ciegas de estuco también decora la *Confessio* más o menos contemporánea de la colegiata de Quedlinburg, con arcos enmarcados por frisos con medias palmetas sobre columnas a veces torsas. Un ejemplo de revestimiento en estuco de elementos arquitectónicos portantes lo ofrece la decoración de la cripta de la Wipertikirche de Quedlinburg, con rosetas y fajas con motivos geométricos.

La obra más significativa de los orígenes de la plástica en estuco sajón es el Santo Sepulcro de la colegiata de Gernrode (fig. 49), cuyo núcleo más antiguo, un arcosolio que se abre en el muro sur –limítrofe con la parte del monasterio sometido a clausura– de la nave sur, según recientes investigaciones formaba parte probablemente del edificio original otoniano (alrededor o después del 1060). En la decoración de estuco de esta construcción anterior más modesta sólo se pueden reconocer algunos restos muy dañados, en los que se adivinan los perfiles de figuras de ángeles, que hacían de guardianes del sarcófago de Cristo, colocado en el arcosolio. El célebre conjunto decorativo con algunas figuras en cambio pertenece a la estructura de dos vanos, a su vez edificada en

Figura 49. Gernrode (Sajonia-Anhalt), abadía de San Ciriaco, Santo Sepulcro, muro norte con el grupo del *Noli me tangere*, estuco, finales del siglo XI.

varias fases, que se hizo a partir de finales del siglo XI en torno al arcosolio. En él figuran: en el interior, el grupo de las tres Marías en el Sepulcro ante el ángel y la figura de incierta identificación de un obispo; en el exterior, en el muro norte del atrio, los restos sumamente dañados de una escena con san Juan y san Pedro dirigiéndose al sepulcro; en el muro norte del arcosolio, el busto del Salvador, coronando una entrada original, tapiada, entre las dos figuras de un *Noli me tangere* y, en el muro oeste, una figura femenina de identificación incierta (¿de nuevo María Magdalena?), rodeada por una rica decoración de motivos vegetales en los que, además de varios animales y criaturas fantásticas, figuran en el centro el Cordero de Dios y a los lados Isaías (¿?) y san Juan Bautista. El análisis de las distintas fases de construcción y la datación de la decoración, estilísticamente heterogénea –por un lado, las figuras neotestamentarias de gran formato sobre fondo vacío, con sus paños delicados en varias capas achatadas; por el otro, la más robusta decoración de motivos vegetales del muro

oeste–, actualmente son objeto de dos proyectos de investigación cuyos resultados pronto serán publicados.

Entre las obras algo posteriores, que habría que situar en los primeros treinta años del siglo XII, hay que citar un grupo de losas sepulcrales de abadesas del siglo XI, en la colegiata de Quedlinburg (véase *supra*). Las esculturas, profundamente rehundidas y rodeadas de inscripciones y frisos florales, representan a las difuntas de cuerpo entero; para su datación se ha propuesto como referencia la noticia de una consagración llevada a cabo en 1129. Debemos reservar un lugar del todo especial a un retablo de altar de estuco probablemente de alrededor de 1160 (tesoro de la catedral de Erfurt), cuya ubicación original en una capilla del piso superior de la torre norte ha sido objeto recientemente de minuciosos estudios destinados a la investigación y restauración del mismo. Se ha comprobado que la obra, metida en el vano semicircular de una ventana sobre un altar, llevaba en el centro a la Virgen en el trono y estaba ricamente engastada de piedras preciosas y exaltada por una iluminación de gran efecto; el *stipes* estaba rodeado por un pavimento de estuco decorado con motivos figurativos. Un ejemplo de relieve escénico de estuco de grandes dimensiones es la tribuna del matroneo oeste de la ex iglesia del monasterio benedictino de Groninga que, con el regreso de Cristo el día del Juicio, rodeado por la asamblea de los apóstoles, nos ofrece una obra maestra del arte del estuco en la Alemania central de alrededor de 1170 (Berlín, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz).

En la región oeste del Harz hay que mencionar ante todo, para el segundo cuarto del siglo XII, las seis figuras de apóstoles de la colegiata de Bad Gandersheim, correspondientes a un perdido ciclo de apóstoles de cuerpo entero que adornaba la nave central. Un ciclo análogo también debía de encontrarse en la iglesia de San Miguel de Hildesheim, en la que hoy sirven de testimonio de esta fase de la decoración románica algunas roscas y una serie de figuras femeninas con aureolas y filacterias en la nave sur. Investigaciones de archivo recientes no sólo han confirmado la tradicional identificación de estas figuras con personificaciones de las Bienaventuranzas neotestamentarias, sino que además han dado la posibilidad de coordinar e interpretar el rico patrimonio de materiales provenientes de las excavaciones. De esta forma ha sido posible reconstruir una serie análoga de apóstoles para las enjutas de las arcadas de la nave central y, para otro ámbito, quizá la nave norte, otra serie con las imágenes de las vírgenes necias y prudentes. La realización de esta rica decoración en estuco sin duda es anterior a 1186, y por razones estilísticas se pueden fechar en el penúltimo cuarto del siglo XII.

Pero la fama de Hildesheim se debe sobre todo al extraordinario conjunto, posterior, del cancel presbiteral occidental, cuyo frente norte está todavía en su sitio (fig. 50). Éste recorre todo el transepto y

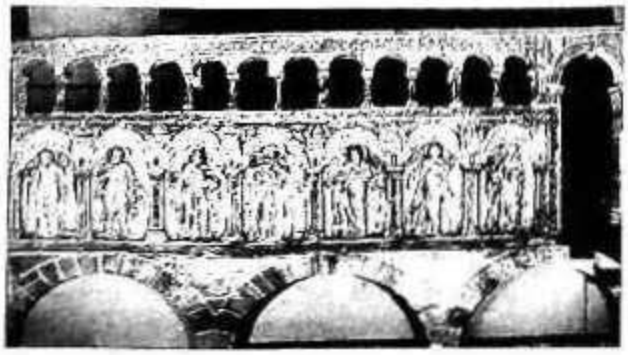


Figura 50. Hildesheim (Baja Sajonia), iglesia abacial de San Miguel, cancel de la cabecera occidental, estuco, cara norte, 1195-1197.

por eso se abre una puerta con arco, que permitía el acceso directo a la cabecera cerrada por la clausura, ubicada en el lado norte del edificio. Una galería de columnillas ricamente decoradas, con figuras de ángeles sentados en las enjutas, delimitaba en el lado interior la sillería hoy perdida y en el lado exterior corona una secuencia de siete nichos, rematadas por cúpulas, que forman el marco arquitectónico de un monumental ciclo figurativo: en el centro la Virgen, flanqueada por los príncipes de los apóstoles Pedro y Pablo, por los apóstoles Santiago y Juan, por san Benito, fundador de la orden, y por el obispo Bernardo, fundador de la iglesia. Algunos fragmentos aparecidos en las excavaciones documentan una estructura muy parecida en el lado sur, y un ciclo figurativo de asunto neotestamentario para la tribuna, demolida en época de la Reforma; entre estos fragmentos hay relieves de una gran calidad como, por ejemplo, una imagen de la Virgen parturienta, que proporcionan unos importantes indicios para la ubicación estilística del ciclo alrededor de 1200 (Hildesheim, Römer-Museum). La datación se circunscribe hoy al periodo entre 1194, año de la exaltación del obispo Bernardo, canonizado en 1192, y 1197, año de la consagración de un altar dedicado a María.

Siempre se ha considerado como el paralelo tipológico y cronológico más próximo el cancel del presbiterio de la Liebfrauenkirche de Halberstadt, aunque un análisis más profundo ha puesto en evidencia recientemente las diferencias estilísticas existentes entre los dos conjuntos, a pesar de sus muchas afinidades (Hohmann, 2000). También aquí quedan sólo las paredes laterales de una tribuna tripartita, con una secuencia de arcos que enmarcan a Cristo (lado norte) y María (lado sur) entre seis apóstoles en el trono a cada lado. El dintel está decorado por un friso con motivos vegetales, de cuya rica ornamentación zoomorfa forman parte grupos de animales, centauros y dragones. Tiene un especial interés el hecho de que también el complemento pictórico original, conservado en gran parte, pertenece al arte sajón del siglo XII. En cuanto a la datación, basándonos en los datos históricos relativos al edificio, podemos situar estos relieves de estuco con un núcleo de piedra entre un incendio ocurrido en 1179 y la realización de una bóveda en torno a 1220. Su ubicación estilística alrededor de 1200 hace pensar que formaban parte de las obras de restauración efectuadas después del incendio de 1179. La iconografía de los apóstoles en el trono influyó posteriormente en el fragmentado cancel de la ex colegiata de los canónigos agustinos de San Pancracio de Hamersleben (*ca.* 1240).

Al nutrido abanico de obras de estuco sajonas, que aquí sólo hemos ilustrado con algunas obras maestras, también pertenecen los más importantes testimonios de un uso ininterrumpido de la plástica en estuco tanto para los exteriores como para la realización de pavimentaciones ornamentales. El documento de mayor calidad de la plástica en estuco altomedieval aplicada en el exterior –un tímpano de la ex iglesia del monasterio benedictino de San Gotardo de Hildesheim, que representa a Cristo entre dos santos obispos– se puede relacionar directamente por estilo con los relieves del cancel del presbiterio de Halberstadt, y por lo tanto también se puede fechar en torno al 1200. En cambio son posteriores de más de una generación los relieves de los nichos del atrio de la ex colegiata de San Simón y San Judas de Goslar que, por razones históricas, se pueden fechar entre 1230 y 1239. Ejemplos de pavimentaciones ornamentales en estuco de-

coradas con motivos figurativos nos los proporcionan, entre otros, los restos de Hildesheim (catedral), Nienburg an der Saale e Ilsenburg (Sajonia-Anhalt).

La escuela de Ruggero. El conjunto artísticamente más completo de la plástica en estuco románica en Italia está constituido por las obras de la conocida como «escuela de Ruggero», un taller de estuquistas activo en los Abruzos, llamada así por el maestro que lo dirigía. Fechadas y firmadas en su mayoría, las obras de la escuela nos han dejado los nombres de tres escultores: además de Ruggero, su hijo Roberto y un cierto Nicodemo. Los testimonios fechados de su actividad fueron realizados entre 1150 (Santa Maria in Valle Porclaneta de Rosciolo, L'Aquila) y 1166 (Santo Stefano de Cugnoli, Pescara). Suelen ser casi exclusivamente ambones o ciborios, y entre ellos destaca el ambón de la iglesia de Santa María del Lago de Moscufo (L'Aquila), con decoraciones particularmente ricas, y del que se ha estudiado también el complemento pictórico. Cuatro columnas sostienen el púlpito, cuadrado, que en los lados sur y oeste está ocupado por dos salientes semicirculares, cada uno adornado con las figuras casi de bulto redondo de dos símbolos de los evangelistas, que sostienen los dos atriles. Las superficies a los lados, rectangulares, están enriquecidas unas veces con motivos geométricos, otras con escenas historiadas. Atlas agachados y un espinario de reminiscencias antiguas sostienen las columnillas de las esquinas, algunas de ellas torsas. Los paneles del parapeto de la escalera de dos tramos, con episodios de la historia de Jonás, nos indican la fecha de la obra, 1159, y los nombres del artista, Nicodemo, y del comitente, el abad Rainaldo. La parte figurativa del programa decorativo disminuye en las obras campanas y pulleras de este género.

Conclusión. De este perfil han quedado excluidos los testimonios relativamente aislados de la plástica en estuco en Francia, entre ellos los capiteles de Saint-Rémi de Reims (hacia el 1049) y el ímpano de la portada norte de Saint-Julien de Brioude (siglo XII). Tampoco se han examinado las obras suizas posteriores y el indiscutiblemente complejo pero poco coherente patrimonio de las obras de estuco del sur de Alemania, de cuyos testimonios hay que mencionar por lo menos, por su interesante complemento pictórico de varias capas (cfr. más arriba), los fragmentos de un cancel presbiteral con figuras de pie dentro de arcos ciegos de la ex colegiata de San Nicolás de Großkomburg (Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum). Asimismo tendrían un interés no sólo local las obras del siglo XIII de la capilla del castillo de Trausnitz en Landshut (Baja Baviera), y las provenientes de la sala de una casa patricia de Ratisbona, extraordinarios documentos de decoración en estuco de tipo profano. Pero éstas, y con ellas el rico patrimonio tardomedieval, con sus nuevas problemáticas y sus a menudo diferentes hipótesis técnicas, trascienden los límites de esta breve presentación.

Matthias Exner

☐ Berschin, W. y Staub, J., *Die Taten des Abtes Witigowo von der Reichenau (985-997). Eine zeitgenössische Biographie von Purchart von der Reichenau*, Sigmaringen, 1992; Isidoro de Sevilla, *Etymologiarum sive Originum*, libro XIX, 15; libro XVI, 3.9; libro XIX, 10.20, edición de W. M. Lindsay, Oxford, 1911 [ed. cast.: *Etimologías*, ed. bilingüe latín-español, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2004]; Lehmann-Brockhaus, O., *Schriftquellen zur Kunstgeschichte des 11. und 12. Jahrhunderts für Deutschland, Lothringen und Italien*, Berlin, 1938, n.os 127, 1117, 1916, 2274, 2278, 2279, 2283 y 2535; Piendl, M.,

«Fontes monasterii s. Emmerami Ratisbonensis. Bau- und kunstgeschichtliche Quellen», *Thurn und Taxis-Studien* I (1961), p. 11, n.° 4; Rabano Mauro, «De universo», libro XXI, cap. VIII, en Migne, J.-P. (ed.), *Patrologia Latina*, CXI, col. 563; Schlosser, J. von, *Schriftquellen zur Geschichte der karolingischen Kunst* [1892], Viena, 1974, n.os 664ª, 886, 979 y 1049; Vitruvio, *De Architectura*, libro VII, cap. III, edición de C. Fensterbuch, Darmstadt, 1964 [ed. cast.: Vitruvio, *Los diez libros de arquitectura*, Madrid, Alianza, 2002]

▷ *Atti dell'ottavo Congresso di studi sull'arte dell'alto Medioevo*, I: *Stucchi e mosaici alto medioevali. Lo stucco. Il mosaico*, *studi vari*, II: *La chiesa di San Salvatore in Brescia*, Milán, 1962; Berndt, F., *Stuckplastik im frühmittelalterlichen Sachsen. Ihre Bedeutung und Technik*, Hannover, 1932; Bertelli, C., Brambilla Barcilon, P. y Gallone, A., *Il ciborio della basilica di Sant Ambrogio in Milano*, Milán, 1981; Bertelli, G., «Note sugli stucchi della cripta di San Pietro al Monte a Cavate», *Bollettino d'arte* LXIV, 3 (1979), pp. 69-78; Böhmer, R., «Die Stuckfigur Karls des Großen in Müstair», *Kunst und Architektur in der Schweiz* XLVIII, 4 (1997), pp. 62-65; Brandt, M. (ed.), *Der vergrabene Engel. Die Chorschranken der Hildesheimer Michaeliskirche. Funde und Befunde*, catálogo de la exposición (Hildesheim, 1995), Hildesheim-Maguncia, 1995; Budde, R., *Deutsche Romanische Skulptur*, Múnich, 1979; Cagiano de Azevedo, M. y De Bernardi, D., *sub voce* «Stucchi», en *Enciclopedia Universale dell'Arte*, XIII, Venecia-Roma, 1965, cols. 317-343; Camus, M.-T., «Stucs du prieuré de Saint Pierre de Vouneuil», en AA. VV., *De la création à la restauration. Travaux d'histoire de l'art offerts à Marcel Durliat pour son 75ème anniversaire*, Toulouse, 1992, pp. 69-83; Calussen, H., «Karolingische Stuckfiguren im Corveyer Westwerk. Vorzeichnungen und Stuckfragmente», *Kunstchronik* XLVIII (1995), pp. 521-534; Emmenegger, O., «Gipsstuck und Kalkstuck. Geschichte, Technik und Restaurierung», *Kunst und Architektur in der Schweiz* XLVIII, 4 (1997), pp. 6-12; Exner, M. (ed.), *Stuck des frühen und hohen Mittelalters. Geschichte, Technologie, Konservierung*, Múnich, 1996; Feldtkeller, H., «Das Stiftergrab in der Domruine zu Walbeck. Zu dem Fund des Stucksarkophages des Grafen Lothar II. † 964», *Jahrbuch der Denkmalpflege in der Provinz Sachsen und in Anhalt* (1933-1934), pp. 48-56; Frizot, M., *Stucs de Gaule et des provinces romaines. Motifs et techniques*, Dijon, 1977; Fuchß, V., «Das Grab des hl. Gebhard in der Klosterkirche von Petershausen bei Konstanz im 10. Jahrhundert», en Kerscher, G. (ed.), *Hagiographie und Kunst. Der Heiligenkult in Schrift, Bild und Architektur*, Berlin, 1993, pp. 273-300; Grzimek, W., *Deutsche Stuckplastik 800-1300*, Berlin, 1975; Hoernes, M. (ed.), *Hoch- und spätmittelalterlicher Stuck. Material – Technik – Stil – Restaurierung (Kolloquium Bamberg, 2000)*, Regensburg, 2002; Hohmann, S. B., *Die Halberstädter Chorschranken. Ein Hauptwerk der niedersächsischen Kunst um 1200*, Berlin, 2000; Jouvellier, P., «Les fragments décoratifs carolingiens de Germigny-des-Prés conservés au Musée historique de l'Orléanais», en Louis, R. (ed.), *Études ligériennes d'histoire et d'archéologie médiévales. Mémoires et exposés présentés à la semaine d'études médiévales (Saint-Benoît-sur-Loire, 1969)*, Auxerre, 1975, pp. 432-435; L'Orange, H. P., y Torp, H., *Il Tempietto Longobardo di Cividale*, vol. III: *La scultura in stucco e in pietra del tempietto*, Roma, 1979; Lorenz, U., «Der spätromanische Schmuckfußboden aus der ehemaligen Benediktiner-Klosterkirche zu Nienburg an der Saale», en AA. VV., *Friedrich I. Barbarossa und Altenburg*, Altenburg, 1990, pp. 43-57; Lunz, R., *Frühmittelalterliche Stuckornamente von St. Peter bei Meran*, Calliano, 1978; Morrison, K. y Exner, M., «Germigny-des-Prés», en Turner, J. (ed.), *The Dictionary of Art*, XII, Londres, 1996, pp. 484-485; Mühlbächer, E., «Studien zur Gröninger Empore», *Staatliche Museen in Berlin. Forschungen und Berichte* XVII (1976), pp. 7-32; Onda, S., Caleghin, S. y Vistoli, D. (eds.), *Lo stucco da Bisanzio a Roma barocca. Ravenna e l'Emilia Romagna: i segni di una tradizione ininterrotta*, Venecia, 1996; Pavan, G., «Il problema della decorazione a stucco nelle basiliche ravennati alla luce degli ultimi ritrovamenti», en AA. VV., *Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina*, XXVII, Rávena, 1980, pp. 137-165; Peroni, A., «Gli stucchi decorativi della basilica di S. Salvatore in Brescia. Appunti per un aggiornamento critico nell'ambito dei problemi dell'arte altomedievale», en Milojcic, V. (ed.), *Kolloquium über spätantike und frühmittelalterliche Skulptur (Heidelberg, 1968)*, Maguncia, 1969, pp. 25-45; *id.*, «La plastica in stucco nel Sant'Ambrogio di Milano: arte ottoniana e romanica in Lombardia», en Milojcic, *Kolloquium über spätantike und frühmittelalterliche Skulptur (Heidelberg, 1972)*, Maguncia, 1974, pp. 59-119; *id.*, «Stucco e pittura nel San Benedetto di Malles», en Spada Pintarelli, S. (ed.), *Nicolò Rasmo. Scritti in onore – Festschrift*, Bolzano, 1986, pp. 77-89; *id.*, «Riflessioni sul rapporto tra architettura e stucco nella basilica eufrasiana di Parenzo e nel San Salvatore dei Brescia», en AA. VV., *Scritti in onore di Gaetano Panazza*, Brescia, 1994, pp. 101-115; Plan, L.,

«Le stuc dans le décor de l'ancien groupe épiscopal de Genève», *Kunst und Architektur in der Schweiz* XLVIII, 4 (1997), pp. 24-32; Poeschke, J. (ed.), *Stnopien und Stuck im Westwerk der karolingischen Klosterkirche von Corvey*, Münster, 2002; Romanini, A. M., «Stucchi inediti di Santa Maria Maggiore a Lomello», *Commentari* XIX (1968), pp. 18-39; Rüber, E., *St. Benedikt in Mals*, Francfort, 1991; Sapin, C., «Les stucs de Saint-Jean-de-Maurienne», *Cahiers Archéologiques* XLIII (1995), pp. 67-100; Schramm, P. E., *Die deutschen Kaiser und Könige in Bildern ihrer Zeit. 751-1190*, edición de F. Mütherich, Munich, ²1983, pp. 189-190, n.° 86; Segagni Malacart, A., *sub voce* «Stucco», en *Enciclopedia dell'arte medievale*, XI, Roma, 2000, pp. 1-18; Sennhauser, H. R., «Früh- und hochmittelalterlicher Stuck in der Schweiz», *Kunst und Architektur in der Schweiz* XLVIII, 4 (1997), pp. 13-23; Spada Pintarelli, S., «Marmi, stucchi e frammenti di affresco della chiesa di S. Benedetto a Malles», en Rasmo, N., *Arte carolingia nell'Alto Adige*, Bolzano, 1981, pp. 41-79; Studer, W., «Drei karolingische Gewändestukkaturen aus Disentis», en *Archäologischer Dienst Graubünden – Denkmalpflege Graubünden, Jahresbericht 1999*, Haldenstein Chur, 2000, pp. 16-27; Verzone, P., «Note sui rilievi in stucco dell'Alto Medioevo nell'Italia settentrionale», *Le Arti* IV (1941-1942), pp. 121-128; Voigtländer, K., *Die Stiftskirche zu Gernrode und ihre Restaurierung 1858-1872*, Berlín, ²1982, pp. 87-104; Voltini, G., *S. Lorenzo di Cremona. Strutture, reperti e fasi costruttive dal XII al XIII secolo*, Cremona, 1987; Weyer, A., «Zur frühmittelalterlichen Stuckdekoration des Kloster Disentis. Die unfigürlichen Stuckfragmente aus den Grabungen 1906-1934», *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* XLIX (1992), pp. 287-314.

→ lám. 28.

→ *véase también* **Escultura**.

Marfiles

Los materiales. Cualquiera que visite uno de los grandes museos occidentales, como los de Cluny y del Louvre de París, el del Bargello de Florencia, el British Museum y el Victoria and Albert de Londres o The Cloisters de Nueva York, puede admirar en las vitrinas las obras maestras talladas en marfil por los artistas medievales, ordenadas en series prácticamente ininterrumpidas a lo largo de toda la Edad Media. Esta experiencia puede llevarnos a considerar natural que no hayan faltado nunca el deseo de poseer y la capacidad de fabricar objetos en este material exótico y precioso. En realidad, para los hombres del Medievo, el aprovisionamiento de marfil era una empresa difícil. El marfil, sacado de los incisivos superiores del elefante africano o indio (los colmillos), debía importarse desde el norte de África o desde Oriente Medio. Además, no todo el colmillo se presta a ser trabajado: el colmillo está compuesto por una serie de delgados conos superpuestos, que forman la dentina, y rodean la cavidad de la pulpa; la dentina está recubierta de esmalte y de una fina capa de cemento. Sólo la dentina es idónea para ser trabajada. El entallador debía servirse de marfil seco, porque con la desecación el material se contrae ligeramente. A pesar de estas dificultades, durante toda la Edad Media el marfil gozó de una extensa y duradera consideración, tanta que, cuando no estaba disponible, sobre todo entre los siglos IX y XII, se las arreglaron de diferentes maneras para suplir la falta de materia prima. Ya se sabe lo frecuente que era, en época carolingia, la reutilización de piezas antiguas. El hueso de cetáceo se aprovechó ampliamente en época románica en los países escandinavos, y en las regiones que se asoman a la Manga y al golfo de Vizcaya, mientras que en Inglaterra, Escandinavia, noroeste de Francia y en los valles del Rin y del Mosa se recurrió a menudo, entre el siglo X y finales del XII, al marfil de morsa. En Colonia en el siglo XII y en Italia en el XIV se utilizaron también los huesos de grandes mamíferos. Pero estos materiales no poseen

las cualidades que hacían que el marfil fuera tan apreciado: disponibilidad de amplias superficies, color cálido, naturaleza compacta, transparencia, brillo. Por tanto es mucho más significativo que nobles, soberanos, monjes y obispos hayan buscado tenazmente objetos ebúrneos, demostrando de esta forma el valor que este material tenía a sus ojos. Es precisamente este específico interés reservado a la materia por los comitentes y artistas medievales lo que justifica una historia separada del marfil.

La elaboración. El marfil, difícil de encontrar, también es un material que exige una gran habilidad en su elaboración. Pocos documentos nos revelan quiénes poseían esta habilidad. No tenemos noticias, antes del siglo XVII, sobre las herramientas utilizadas para trabajar el marfil; sin embargo, debían de ser más o menos las mismas con las que se entallaba la madera. En algunos períodos históricos los propios artífices pudieron trabajar ambas materias: una inscripción de época adrianea asocia la figura del *eborarius* con la del *citriarius* (escultor de madera de tuya). Situaciones afines también se dieron en la Baja Edad Media. Hacia 1260 el preboste de París Étienne Boileau compiló las reglas de las corporaciones ciudadanas. Según estas normas, varias artes estaban autorizadas a practicar la entalladura en materiales ebúrneos, sin que ninguna tuviese la exclusiva; también los escultores y los pintores podían trabajar el marfil. A la luz de estas disposiciones se explican las estrechas relaciones que unen la eboraria y la escultura monumental en piedra y en madera de época gótica. Para las épocas anteriores la documentación es más escasa, pero los entalladores parecen haber mantenido de forma continuada una estrecha relación con los miniaturistas y los orfebres. Los marfiles carolingios fueron ordenados por Adolf Goldschmidt a partir de la distinción entre las escuelas de miniaturas. Además, escultores y miniaturistas trabajaban para los mismos objetos (los libros) y para los mismos comitentes, y a veces podían ser la misma persona. Esta situación se prolongó hasta el siglo XII: el monje Sawalo que firma un mango de hueso puede ser identificado con el miniaturista que orna algunos códices de Saint-Amand (1155-1170). Algunos decenios antes Teófilo, en su tratado *De diversis artibus,* discute brevemente, junto con las técnicas de pintura, vidrieras y orfebrería, también sobre la eboraria. Asimismo hacia el 900 Tuotilo en San Gall patrocinaría una amplia gama de artes, entre ellas la pintura, la orfebrería y la escultura ebúrnea. De todas formas la mayor parte de los artífices trabajó, por lo menos hasta el siglo XII, en talleres monásticos; probablemente el número de especialistas del marfil era bajo: la escasez de materia prima y lo extraordinario de los encargos no permitían una excesiva especialización, aunque hay que recordar que la entalladura de los colmillos requiere unas competencias muy específicas. Por estas razones, es posible que los mejores entalladores hayan viajado mucho también en la Alta Edad Media, como además indican las estrechas afinidades que relacionan algunos productos en lugares muy lejanos entre sí.

Las bases tardoantiguas. La historia del marfil en la Edad Media empieza en realidad en el fermento de la época tardoantigua. Desde el siglo IV en el mercado se encontraban disponibles grandes cantidades de marfil de notable calidad. La extensión y la unidad del Imperio, la paz y la relativa prosperidad favorecieron la demanda y la circulación de los bienes de lujo, incluidos los marfiles. La abundancia y las dimensiones a veces excepcionales de las piezas con-

servadas, así como los testimonios documentales –sobre todo la del Edicto sobre precios de Diocleciano (301)–, demuestran que el marfil, aunque fuera un material preciado, como podía ser el ébano, sin embargo se encontraba mucho más fácilmente que durante los siglos centrales del Medievo. La variedad de objetos sacros y profanos producidos entonces, y la amplia presencia de talleres de entalladores, de Roma a Milán y a Rávena, de Constantinopla a Alejandría, confirman estas conclusiones. Es probable que las rutas comerciales que garantizaban el aprovisionamiento pasaran por Alejandría y los puertos italianos.

La práctica de la eboraria en época tardoantigua se produce en directa continuidad con la tradición de la primera época imperial: el clasicismo cuidadísimo y la calidad de los primeros marfiles del Tardo Imperio, como el relicario de Brescia (*ca.* 400; Brescia, Museo Cívico), serían inexplicables si no se hubieran perpetuado las competencias y los modelos de los siglos I y II. Igual de artificial sería una distinción entre la producción para los cristianos y para los paganos, sobre todo porque durante mucho tiempo los cristianos se sirvieron de las habilidades de los artistas paganos para sus nuevas necesidades. Por eso no debe sorprender que se puedan atribuir a un mismo taller romano activo en torno al 400 obras estilísticamente coherentes pero lejanas en la iconografía, como el díptico de los Símacos y de los Nicómacos (Londres, Victoria and Albert Museum, y París, Musée National du Moyen Âge-Thermes de Cluny; fig. 51), y la placa con las tres Marías en el Sepulcro (Milán, Museo de Artes Aplicadas). Como en otros sectores, por ejemplo la producción de sarcófagos, también en éste las contaminaciones pueden llegar hasta el punto de adjudicarle una nueva función a

Figura 51. Roma, díptico de los Símacos y de los Nicómacos, hoja de los Símacos, marfil, *ca.* 400.

los esquemas iconográficos paganos con objeto de adaptarlos a la nueva religión. De esta forma se explica cómo algunos han podido confundir el Adán entre los animales del Bargello (finales del siglo IV) con un Orfeo. El intercambio entre los dos ámbitos no atañe sólo a las experiencias, los estilos o las iconografías, sino también a las tipologías de objetos. La placa con la Ascensión de Múnich (Bayerisches Nationalmuseum), obra milanesa de hacia el 400, formaba parte, junto a los fragmentos de Berlín, París y Nevers, de un gran díptico de cinco compartimentos, del tipo llamado «imperial», para nosotros representado de la forma más suntuosa en el célebre marfil Barberini del Louvre (Constantinopla, siglo VI).

De todos los objetos producidos por los talleres tardoantiguos, los más cargados de futuro fueron precisamente los díp-

ticos, especialmente los consulares, que por su interés histórico han llamado la atención de los anticuarios desde el siglo XVIII. Los dípticos, que se pueden fechar y localizar con toda seguridad, suponen la espina dorsal de la reconstrucción de la eboraria entre los siglos IV y VI. El cónsul los enviaba como presente, cuando tomaba posesión de su cargo, a sus adeptos. Entre el díptico de Probo, cónsul de Roma en el 406, y el de Justino, último funcionario que cubrió el cargo en Constantinopla en el 540, poseemos unos cuarenta ejemplares. Se debe sólo a la casualidad si la mayor parte de las piezas del siglo V son romanas, mientras que son constantinopolitanas casi todas las del siglo VI. Los dípticos se producían con iconografías y grados de elaboración diferenciados, dependiendo de la dignidad del personaje al que estaban destinados. El tipo que tuvo mayor importancia para el arte medieval fue el inaugurado por el díptico de Areobindo (506; París, Musée National du Moyen Âge-Thermes de Cluny), que representa al cónsul en la silla curul, vestido con los ropajes propios de su dignidad, entre las personificaciones de Roma y Constantinopla, mientras está abriendo los juegos circenses ofrecidos por él mismo y que se desarrollan a sus pies. Esta iconografía oficial se lee al detalle en el díptico sacro de Berlín (Skulpturensammlung), con las figuras de la Virgen con el Niño y Cristo en el trono (Constantinopla, mediados del siglo VI). Las dos hojas están relacionadas estilísticamente con una de las obras más prestigiosas del siglo VI, la cátedra de Maximiano de Rávena (Museo Arzobispal). En torno al 550 la tradición antigua todavía estaba tan viva en Constantinopla que hizo posible la creación de una obra de extraordinaria complejidad y de excepcional belleza. En la cátedra se encarna una «corriente helenística» en la que se fijarán atentamente los entalladores carolingios.

La reducción de la población urbana, el probable declive parcial de la economía monetaria, el dominio islámico en el Mediterráneo y las incursiones de los piratas pueden ser todas causas convergentes de la gradual extinción de la producción de marfiles entre los siglos VII y VIII. Tal vez habría que atribuir a Palestina y a los siglos VII-VIII los marfiles de la llamada cátedra de Grado (conservados en su mayor parte en Milán, Museo de Artes Aplicadas); en el ámbito merovingio y anglosajón se produjeron algunos célebres objetos en hueso como la arqueta de Werden (Essen-Werden, Sankt Ludgerus) o el de Braunschweig (Herzog Anton Ulrich Museum); dudoso es que la Galia haya continuado la lección de la «corriente helenística» extinguida en Constantinopla; en la Italia del Norte sobre todo las competencias técnicas no desaparecieron gracias a la perpetuación de la tradición tardoantigua. Pero está claro que la eboraria ya no es una técnica de prueba, y desempeña un papel totalmente subalterno respecto a la elaboración de los metales: no se trata sólo de una contracción cuantitativa de la producción, sino de una posición cultural diferente en el nuevo contexto.

El renacimiento carolingio. El momento de inflexión decisivo en la historia del marfil se sitúa en la corte de Carlomagno. Conviene subrayar la fractura que existe entre los siglos VI y IX, y el valor decisivo que tuvo la voluntaria decisión de hacer resurgir la técnica antigua, así como que el arte de fundir el bronce o la glíptica recibieran una nueva vida. La súbita aparición de obras de altísima calidad en la corte imperial presupone por supuesto una continuidad de las habilidades manuales, pero

el papel predominante asumido por el marfil en el marco de la cultura carolingia es fruto de una considerable elección ideológica. No tiene nada de casual el hecho de que los marfiles sean casi todos tapas de manuscritos, y que para las mismas se adoptaran las medidas medias de los dípticos consulares, cuya forma estrecha y alta no era en absoluto la más indicada para los códices. La *renovatio imperii* (del Imperio cristiano de Constantino) se alimenta de la lección de la Antigüedad mantenida viva por los intelectuales religiosos como Alcuino y se organiza políticamente también mediante la reforma de la Iglesia, con el incremento de la cooptación de obispos y abades en la administración del poder.

Los entalladores carolingios asimilaron a través del contacto directo con obras tardoantiguas una íntima comprensión de sus modelos. No son raros los casos en los que un relieve antiguo fue rascado con el fin de reutilizar el marfil para esculpir una nueva obra: una hoja del díptico de Areobindo fue usada como soporte en Tours hacia el 860 para la placa del Paraíso terrenal del Louvre, y otro díptico antiguo fue reelaborado en torno al 800 en la escuela palatina de Carlomagno para esculpir escenas de la Pasión de Cristo (Ascensión, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum; Marías en el sepulcro, Florencia, Museo Nazionale del Bargello). Algunas veces resulta llamativa la recuperación de esquemas iconográficos como en el caso de la placa de encuadernación con Cristo Triunfante (Oxford, Bodleian Library), que saca la composición de las escenas laterales del antes mencionado díptico fragmentario dividido entre Múnich, Berlín, París y Nevers. Pero lo que más importa es la recuperación del estilo de los modelos que en muchos casos ha llevado a oscilaciones en la atribución de obras importantes, de forma que se han considerado tardoantiguos el díptico Andrews de Londres (Victoria and Albert Museum) y el díptico de la Pasión de Milán (Tesoro de la Catedral), hoy atribuidos por la mayoría al renacimiento carolingio.

El efecto de los dípticos antiguos se ve bien en las obras de la escuela palatina de Carlomagno, donde la unidad de los grupos reconocibles está determinada más por la referencia a las propias obras inspiradoras que por la común actividad de taller. Por esto es difícil proponer una convincente seriación de las piezas, porque las diferencias se deben, más que a una concreta evolución lineal, a la variedad de los arquetipos estilísticos. La distancia entre la primera obra fechada, la cubierta del *Salterio de Dagulfo* (antes del 795; París, Museo del Louvre), y la última, la encuadernación del *Evangeliario de Lorsch* (*ca.* 810; Londres, Victoria and Albert Museum, y Roma, Museo Sacro Vaticano), se explica sobre todo en este sentido. Si los personajes pequeños, compuestos y clasicistas de la primera dependen de los marfiles milaneses de los inicios del siglo V, en cambio las figuras alargadas y los pliegues apretados y nerviosos de la segunda revelan el estudio de obras de mediados del siglo VI del ámbito de la cátedra de Maximiano. Toda la actividad de la escuela palatina se desarrolla en este corto espacio de tiempo. Como las escuelas de miniatura, también las de los entalladores están íntimamente vinculadas al mecenazgo de la corte, tanto que su actividad no se mantiene después de la muerte del soberano.

Y así los otros grupos importantes de la escultura ebúrnea del siglo IX están ligados a ese gran bibliófilo y mecenas que fue Carlos el Calvo. Fue durante su reinado cuando se esculpió la placa del Paraíso terrenal del Louvre, relacionada con el *Flabellum* de Tournus, uno de los pocos abanicos litúr-

gicos conservados, decorado en las partes esculpidas con roleos vegetales animados, de sabor clásico, y escenas sacadas de las *Églogas* de Virgilio (Florencia, Museo Nazionale del Bargello). Con el mecenazgo de Carlos el Calvo se relacionan principalmente dos series muy homogéneas. Las más problemáticas son las piezas del «grupo de Liuthard», llamado así por el nombre del escriba que firmó el *Salterio de Carlos el Calvo* (París, Bibliothèque Nationale de France, ms. Lat. 1152), el *Evangeliario de Darmstadt* (Hessische Landes und Hochschulbibliothek, ms. 746; lám. 6) y el *Codex Aureus* de San Emerano de Ratisbona (Múnich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 14000), con el que estuvo un tiempo relacionado el ejemplar más ambicioso de la serie, la gran Crucifixión que hoy adorna el *Libro de pericopas de Enrique II* de Múnich (Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 4452). Muchos de los marfiles de este grupo hacían las veces de tapas de manuscritos miniados para Carlos el Calvo, aunque estilísticamente se inspiran en modelos más antiguos y representan una fiel traducción en relieve de los modos de la escuela de miniatura de Reims, especialmente del *Salterio de Utrecht* (hacia el 830, Utrecht, University Library, ms. 32), del que dependen algunos de estos marfiles, también iconográficamente, de manera muy puntual: placas de París (Bibliothèque Nationale, ms. Lat. 1152) y Zúrich (Landesmuseum). La dispersión de los artistas de Reims tras la muerte del arzobispo Ebbone, propulsor del *scriptorium*, y el profundo impacto ejercido por su estilo en las obras de la época de Carlos el Calvo son los fenómenos que hacen de marco a esta excepcional creación. Trabajaron para el emperador en torno al 870 los artistas de la segunda «Escuela de Metz», así llamada para distinguirla de la primera, que había florecido bajo la protección del obispo Drogón hacia los años 840-850. Si esta primera fase de la escuela está caracterizada por el trabajo de tracería calada de los fondos, por un clasicismo muy libre y pictórico (tentaciones de Cristo, Fráncfort, Stadtbibliothek, en depósito en la Liebighaus) y por el uso de exuberantes marcos de roleos de acanto (placas con escenas de la vida de Cristo, París, Bibliothèque National, mss. Lat. 9388 y 9393; fig. 52), los entalladores de la época de Carlos el Calvo se caracterizan por la creación de personajes de formas compactas organizados en claras composiciones narrativas, en un estilo que será determinante para la formación de la eboraria otoniana. Las obras de este grupo se pueden reunir en torno a la creación más importante del periodo carolingio, la cátedra de san Pedro (Roma, San Pedro), esculpida probablemente como regalo para el pontí-

Figura 52. Metz, placa de encuadernación con escenas de la vida de Cristo, marfil, *ca.* 840-850.

fice con ocasión de la coronación imperial en Roma en el 875, gracias a la colaboración de varios talleres.

La época otoniana. La transición entre los siglos IX y X se produjo de una forma que aún hoy se nos escapa, y el grupo reconstruido en torno al nombre de Tuotilo, el monje celebrado por su ingenio multiforme en la crónica de su monasterio, el *Casus Sancti Galli* (siglo XI), y activo entre el 895 y el 912 (placas de San Gall, Stiftsbibliothek), no es por supuesto el eslabón determinante de la cadena. Si las turbulencias, causadas en parte por las invasiones de los húngaros, normandos y sarracenos, y en parte por incursiones endógenas, oscurecen los hilos que aseguraron la continuidad, la mayor complejidad del marco político y cultural del siglo X determina la multiplicación de los centros y modos de elaboración del marfil.

El lazo con la tradición carolingia, especialmente con las experiencias lorenesas, es evidente sobre todo en el área imperial, donde sin embargo las relaciones con Bizancio, cada vez más intensas según avanzaba el siglo, tienen unas importantes consecuencias también sobre la entalladura del marfil, como demuestra la placa con la coronación de Otón III y Teófano del museo de Cluny (*ca.* 982-983). Igual de decisivo, por lo menos en las fases iniciales del nuevo arte, fue la renovada aportación del norte de Italia, evidente en el primer y más importante conjunto de marfiles que se pueda relacionar con los emperadores de la dinastía sajona: el llamado «grupo de Magdeburgo». Se trata de 16 placas con escenas de la vida de Cristo, restos de un ciclo más amplio, inspirado sin duda en modelos paleocristianos o bizantinos, donado por Otón I en el 968 a la catedral de Magdeburgo, entonces elevada a la dignidad de arzobispado (fig. 53). Es probable que este conjunto, en origen puede que destinado a un *antependium*, se deba atribuir a artistas milaneses, por los lazos estilísticos con los estucos del ciborio de San Ambrosio y con un grupo de marfiles ligeramente más tardío, que gira en torno a la sítula ebúrnea encargada por el arzobispo milanés Gotofredo hacia el 979 (Milán, Tesoro de la Catedral).

Si el patronazgo imperial sigue siendo fundamental para el desarrollo de la eboraria, también crece el papel de los dignatarios eclesiásticos, tanto los vinculados a la corte, como los que, fuera del Imperio, representan a menudo la máxima autoridad política y cultural en un contexto en el que, con la afirmación de los poderes señoriales rurales, crece la fragmentación del poder. Es posible que un papel notable lo desempeñara el arzobispo Egberto de Tréveris (977-993), si realmente debemos atribuir algunos marfiles al Maestro del *Registrum Gregorii*, el pintor más original e influyente de la época otoniana, poseedor de una vasta cultura y que precisamente trabajó para Egberto. En cualquier caso el grupo de marfiles en cuestión, que comprende entre otras obras la Virgen en el

Figura 53. Milán, placa del «grupo de Magdeburgo», Pilatos se lava las manos, marfil, antes del 968.

trono, de Maguncia (Landesmuseum) y la placa con la Presentación en el Templo, de Berlín (Skulpturensammlung), habría que situarlo en Tréveris hacia finales del siglo X. El influjo del estilo del miniaturista también inspira de modo armonioso algunas obras producidas en Lieja en torno al año 1000, como la Crucifixión de Tongres (tesoro de Notre-Dame) y la placa del obispo Notger (972-1008; Lieja, Musée Curtius), que sientan las bases para el desarrollo del clasicismo mosano hasta Renier de Huy, el escultor de la pila bautismal de bronce de San Bartolomé, en Lieja. En cambio no siguió el expresionismo del Maestro de Echternach, uno de los artistas más originales del periodo otoniano, que hacia los años 1020-1040 entalla algunas obras que se pueden relacionar con la Crucifixión que adorna el *Codex Aureus* de Echternach (Núremberg, Germanisches Nationalmuseum; lám. 15), entre las que destaca el díptico con Moisés y la incredulidad de Tomás (Berlín, Skulpturensammlung). La tendencia de mayor fortuna en el Imperio fue la que salió de Metz y evolucionó hacia una creciente monumentalidad, unidad y abstracción (grupo de Magdeburgo). En esta línea pero con un inédito gusto por la minuciosidad en los detalles se sitúa el díptico con escenas litúrgicas dividido entre Cambridge (Fitzwilliam Museum) y Fráncfort (Stadtbibliothek, ms. Barth. 181), relacionado con el San Gregorio de Viena (Kunsthistorisches Museum), todas ellas piezas que se pueden fechar hacia finales del siglo X.

La producción del Imperio reúne sobre todo cubiertas de códices, continuando la tradición áulica inaugurada por Carlomagno. En el resto de Europa las tipologías de productos ebúrneos se van diversificando gradualmente, sobre todo gracias al cada vez más importante papel asumido por los talleres monásticos no sólo en la producción, sino sobre todo en el consumo de manufacturas en marfil. La larga asociación con el soberano y con el culto hacen que el marfil sea cada vez más un material privilegiado para cualquier obra de prestigio.

Variedad románica. Si el siglo X en el Imperio está marcado profundamente por la herencia carolingia, a excepción de los dominios sajones esta época ya sienta los cimientos de la futura evolución románica. Aun así, la autoridad de las prácticas y de los modelos áulicos sigue funcionando activamente en muchos centros. En España la viva tradición de la eboraria propia de la cultura musulmana había estimulado ya en el siglo X una análoga producción mozárabe (cruz procesional, Museo del Louvre). A pesar de la repentina aparición de obras de gran valor y calidad en el reino de León, hacia el 1063, ésta no se explica sin una precisa voluntad de apropiarse de las asociaciones imperiales del marfil y de recurrir también a los talleres formados en la cultura europea en la que estaba más arraigada la tradición de la práctica de las artes suntuarias. La presencia del Maestro Engelram, quien se autorretrata y graba su nombre germánico en uno de los relieves ebúrneos del relicario de oro, marfil y gemas de san Emiliano, en San Millán de la Cogolla (hacia los años 1060-1080: lám. 3), es también significativo de las afinidades estilísticas que unen el arca de plata de San Isidoro a las puertas de bronce donadas por el obispo Bernardo a la iglesia de San Miguel de Hildesheim. Si determinante es el modelo de las prácticas otonianas, el estilo de los marfiles leoneses revela una cultura más compleja, fruto del aumento de los intercambios en una Europa que ahora ya no teme a los árabes y húngaros y ha conquistado para su causa a los normandos. La obra más importante entre las donadas por Fernando I y

Sancha a su Capilla Palatina, San Isidoro de León, es el gran Crucifijo de Madrid (1063; Museo Arqueológico Nacional), caracterizado por una marcada originalidad estilística y un complejo programa iconográfico. Los motivos vegetales y animados que rodean el *verso* de la cruz se acercan mucho a creaciones parecidas de la miniatura del norte de Francia en torno al año 1000 (Saint-Bertin, Saint-Vaast, Saint-Omer). La misma apertura cultural hacia el norte francés se encuentra en los marfiles españoles del siglo XII, como la gran Adoración de los Magos en marfil de ballena (Londres, Victoria and Albert Museum), en alguna ocasión atribuida a Inglaterra pero en realidad ligada a las placas de Nueva York (Metropolitan Museum of Art) y de San Petersburgo (Hermitage) con escenas de la vida de Cristo y al Crucifijo de Carrizo (León, Museo de San Marcos, primera mitad del siglo XII).

Con excepción de España donde, como en el área imperial, la iniciativa del patronazgo sale del soberano, la situación es muy variada. Las tipologías de objetos se multiplican. Además de las tapas de encuadernación, encontramos relicarios, cruces, peines litúrgicos y báculos, junto a los que aparecen las primeras manufacturas profanas, sobre todo piezas de juego. En esta transformación de los usos del marfil podemos distinguir bien tanto el creciente papel del patronazgo eclesiástico como los profundos cambios en las prácticas devocionales, que determinan la difusión de custodias para reliquias y de crucifijos monumentales. El marfil sigue siendo escaso y caro, y la creciente demanda empuja a buscar materiales alternativos. A pesar de ello, la eboraria es todavía un arte suntuario, destinado a comitentes excelentes y restringidos círculos de usuarios, y por tanto no sorprenderá que los objetos ebúrneos presenten un alto nivel de elaboración intelectual. La diversificación de los usos va acompañada de la introducción de nuevos temas y asuntos. Una reflexión sobre las iconografías que en el curso del tiempo se han relacionado con los materiales ebúrneos, desde el punto de vista de la larga duración, podría decir muchísimo sobre el papel cultural del marfil en la Edad Media, y en este contexto, como en muchos otros, los siglos XI y XII se presentarían sin duda como un punto de inflexión. Pensemos en el difícil contenido doctrinal de la cruz de los Cloisters (Nueva York), en marfil de morsa, con un programa duramente antisemita confiado a una compleja iconografía y a una apretada concentración de personajes (unos cien) y filacterias (66), con consecuencias determinantes también en el plano estilístico. La Cruz es también un buen ejemplo de la dificultad de distinguir las fisonomías artísticas de las distintas regiones. Atribuida adecuadamente a Bury Saint Edmuns y fechada en torno a 1135, también ha sido considerada expresión del *Channel style*, el estilo afirmado en la miniatura de las dos orillas de la Manga en la segunda mitad del siglo XII.

Durante los siglos XI y XII las relaciones entre la costa norte de Francia e Inglaterra siguen siendo intensas, lo que hace difícil desentrañar el balance de los intercambios y de las influencias recíprocas. En torno al año 1000 el «estilo de Winchester», desarrollado en el campo de la miniatura a partir de los modelos carolingios de Metz y Reims y caracterizado por los pliegues apretados y vibrantes y por un marcado grafismo, domina, en ambas orillas de la Manga, también la entalladura del marfil, como muestran el Cristo en el trono de Londres (Victoria and Albert Museum), inglés, y los dos Dolientes de Saint-Omer (Musée de l'Hôtel Sandelin), tal vez esculpidos en la abadía de Saint-Bertin. La conquista normanda del 1066 no hará sino intensificar las relaciones entre las

dos regiones. La eboraria en los monasterios del norte de Francia sigue practicándose en el siglo XII, como demuestran las figuras de *applique* con los Ancianos del Apocalipsis (hacia el 1100; Saint-Omer), quizá destinadas a un altar portátil, un ejemplo más de esa nueva variedad de usos e iconografía que distingue los marfiles románicos. Y lo dicho sobre Saint-Omer vale también para Saint-Amand o Arrás. Más tarde en el mismo siglo la necesidad de considerar unitariamente dos áreas ligadas política y culturalmente se hizo evidente ante los numerosos báculos o tau de difícil localización, como los de San Nicolás (Londres, Victoria and Albert Museum; fig. 54), de Ulgerio, obispo de Angers muerto en 1148 (Angers, tesoro de la catedral), de Lieja (Londres, Victoria and Albert Museum) o de Coulombs (Chartres, Musée des Beaux-Arts). La unión de Inglaterra, Normandía y Anjou bajo una única corona después de 1150 explica la presencia, en centros artísticos alejados entre sí, de este estilo homogéneo que han propuesto que se llame «Plantagenet».

Si el oeste y el norte de Francia están estrechamente ligados a Inglaterra, por razones político-dinásticas y por los intensos intercambios entre los monasterios, a las regiones del Nordeste y en Flandes también llegan influencias procedentes del medio y bajo Rin. El área del Rin y del Mosa mantiene viva, más que ninguna otra, la tradición imperial de matriz clásica que la influencia del Maestro del *Registrum Gregorii* había configurado entre Tréveris y Lieja. En Lieja la Crucifixión con donantes de Fráncfort (Liebighaus), la Transfiguración de París (Bibliothèque de l'Arsenal) y los marfiles del grupo de la Sibila (París, Museo del Louvre; Múnich, Bayerisches Nationalmuseum; San Petersburgo, Hermitage) están entre las mejores creaciones de un estilo aún muy impregnado de la lección de los modelos carolingios y otonianos. En Colonia la huella más marcada del influjo bizantino, que ya se encontraba en la placa con Cristo y los mártires de la legión tebana (hacia el 1000; Colonia, Schnütgen Museum), también aparece en las obras que hacen de la ciudad uno de los grandes centros del marfil del siglo XII. Por un lado tenemos las dos series de relieves en diente de morsa que representan la vida de Cristo, tal vez restos de dos antipendios o de dos ambones, caracterizados por el típico modo de delinear los pliegues con unas finas líneas de puntos producidas con el taladro, y probablemente destinados a combinarse con piezas de orfebrería. Por otro, en la segunda mitad del siglo XII, un prolífico taller bautizado por Goldschmidt como «grosse Kölner Exportwerkstatt» produjo un enorme número de relicarios en forma de basílica y de torre, aprovechando la nueva evolución del culto a las reliquias y sobre todo la llegada a Colonia de los santos restos de los Reyes Magos. Algunas veces combinados con partes de orfebrería, estos relicarios de hueso o diente de morsa son la reducción de las grandes arcas de Colonia en oro y esmaltes, evidentemente destinados

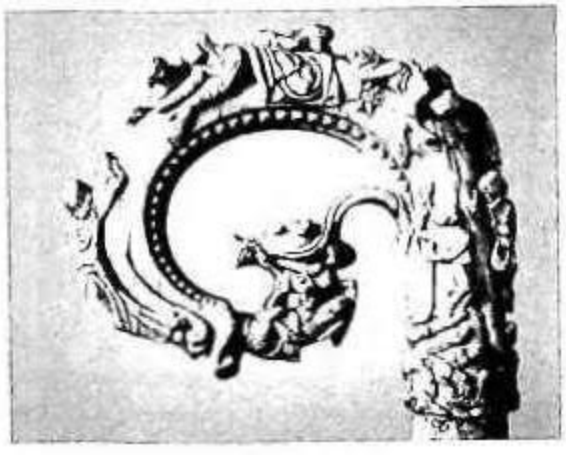


Figura 54. Angers (?), báculo de San Nicolás, marfil, mediados del siglo XII.

a un público menos acaudalado y más amplio. La aparición de un taller que trabaja con métodos seriales para un mercado cada vez más grande no es un fenómeno aislado. En el siglo XII la eboraria ya no es una prerrogativa de los *ateliers* de la corte o de los monasterios, sino que se extiende lentamente a las ciudades y a los talleres laicos, para satisfacer las peticiones de los nuevos compradores, no sólo en el campo de la producción sacra. El taller de Colonia de la vida de Cristo también fabricaba piezas de juego. También debió de ser mas amplia la producción de piezas de ajedrez documentada por los hallazgos en la isla de Lewis, en las Hébridas. En 1831 se encontraron en un escondite casi ochenta y tres reyes, reinas, obispos y peones, que probablemente revelaban la existencia del depósito de un comerciante. Las piezas, que en su mayor parte terminaron en el British Museum de Londres y cuya ejecución es esencial y severa, presentan unos motivos decorativos entrelazados y en espiral propios de una amplia cuenca cultural que reúne todos los países que se asoman al mar del Norte en la segunda mitad del siglo XII, y quizá haya que atribuirlas a Noruega.

En la otra punta de Europa, en el sur de Italia, el taller salernitano o amalfitano que entalló el grupo de los «marfiles de Salerno» fabricó algunas piezas de ajedrez. Se trata del ciclo más rico conservado antes del siglo XIV, y comprende unos setenta elementos, íntegros o fragmentarios, entre los cuales hay unas setenta escenas del Antiguo y del Nuevo Testamento, que debían de formar parte de algún mobiliario litúrgico (puerta, ambón, frontal). El núcleo mayor está todavía hoy en Salerno, a cuya catedral estaba destinado seguramente el conjunto, con ocasión de la consagración del nuevo edificio en el 1084. Fruto de una compleja cultura que combina elementos bizantinos, musulmanes y paleocristianos, y estrechamente ligados a los «marfiles de Grado», los relieves de Salerno revelan una calidad inesperada, que no tiene nada que ver con la esporádica actividad eborara del centro y el sur de Italia atestiguada por el díptico de Rambona (siglo X; Roma, Museo Sacro Vaticano) y por la arqueta de Farfa (antes del 1072; Farfa, tesoro de la abadía). En la península la eboraria había sido una exclusiva, hasta la época otoniana, del Norte, y el imprevisto surgimiento del Sur con un papel importante sin duda se debe, por lo menos en parte, a los estímulos procedentes de la dominación normanda y al nuevo fermento artístico que acompaña su instauración. Tampoco será efecto de la casualidad que en Sicilia, presumiblemente en Palermo, entre los siglos XII y XIII, se estableciera un taller profundamente marcado por la cultura árabe, que produce arquetas y volutas de báculo entalladas y pintadas. Una análoga mezcla de tradiciones musulmanas, bizantinas y occidentales crea los olifantes producidos en el sur de Italia (siglos XI-XII). Así pues el periodo románico se caracteriza por una intensa actividad. La aparición de nuevos comitentes conlleva la multiplicación de las tipologías de objetos y la difusión de pequeños centros de producción. La intensidad de los intercambios culturales complica el trabajo de recomposición de un panorama por su naturaleza fragmentario. Sin embargo está claro que en el ámbito de la cultura de los siglos XI-XII el marfil ya no desempeña un papel líder.

El periodo del Gótico. La situación dio un vuelco, o casi, en la época gótica, que es sin duda la edad de oro del marfil. El periodo de transición entre los siglos XII y XIII, aunque estuvo marcado por algunas obras maestras del «estilo 1200», en realidad no

es tan relevante en la estructura del desarrollo histórico. Lo que más cuenta es de hecho la súbita afirmación de París como centro dominante, gracias al creciente papel político y cultural desempeñado por la ciudad a partir de finales del siglo XII. La eburaria recibe un impulso determinante en la segunda mitad del siglo XIII gracias a los encargos reales, a los que hay que atribuir obras maestras como la Virgen de la Sainte-Chapelle (París, Museo del Louvre) y el Descendimiento del Louvre (fig. 55). Obras de esta calidad debieron su forma a algunos de los grandes escultores de la época. En la segunda mitad del siglo XIII aparecen los primeros dípticos y trípticos, destinados a la devoción privada y, en torno al año 1300, la entalladura del marfil se practica para disfrute de un público cada vez más amplio y diversificado: se desarrolla una activa producción de objetos profanos decorados con asuntos corteses y caballerescos, que comprende arquetas, hojas de custodias para espejos, peines y agujas de pelo (fig. 56). Según fue avanzando

Figura 55. París, Descendimiento, marfil, *ca.* 1280-1300.

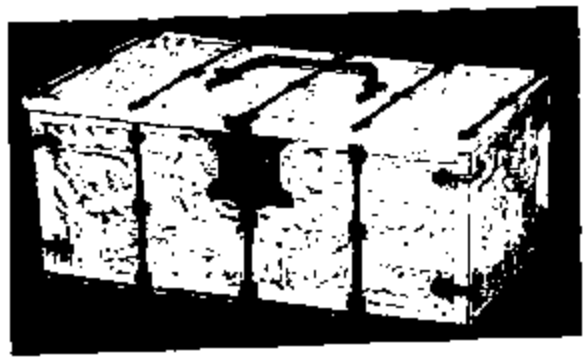


Figura 56. París, arqueta con escenas sacadas de relatos, marfil, ca. 1300-1325

el siglo XIV, la elaboración del marfil, del que ahora ya se podía disponer en abundancia, se convirtió cada vez más en una actividad en serie, dirigida a satisfacer la demanda de un mercado ávido de objetos valiosos y de moda pero accesibles en definitiva. Si es importante reconocer las personalidades más caracterizadas e innovadoras, como la del entallador del tríptico de la muerte de la Virgen de Amiens (1320-1330; Bibliothèque Municipale), o el papel de *ateliers* como los que crearon las estatuillas de la Virgen en el trono con el Niño de los años 1320-1340 (Asís, tesoro; Villeneuve-lès-Avignon, colegiata; Baltimore, Walters Art Gallery), el dato esencial de la producción del siglo XIV es la creciente cantidad. El número de relieves conservados y su iconografía, que aún hay que valorar en parte, son los elementos que mejor nos pueden informar sobre el papel cultural del marfil en este periodo. El predominio de París se mantendrá durante casi todo el siglo, y en el tercer cuarto del siglo XIV los talleres dan prueba de una renovada vitalidad, con los grandes dípticos de la Pasión y con los objetos del taller llamado «of the Boxes» por su producto más representativo. Las cajitas y los demás relieves salidos de este taller revelan una apertura a las conquistas naturalistas de la miniatura de la

época de Carlos V común a toda la eboraria profana del periodo. La guerra de los Cien Años y la consiguiente contracción del mercado producirán, desde finales del siglo XIV, un gradual declive de la entalladura del marfil en París; las peticiones de algunos grandes mecenas, como Jean de Berry o Felipe el Atrevido, no serán suficientes para mantener en vida un sistema que se alimentaba de un mercado mucho más amplio.

Es durante esta situación de crisis cuando entran en escena algunas regiones, como Holanda e Italia, que se habían quedado al margen de la producción en el periodo anterior. En el curso del siglo XIV la influencia expansiva del estilo gótico elaborado en la Île-de-France, extendida por toda Europa en buena medida precisamente por los marfiles, hace complicado distinguir la fisonomía de otros centros productores que, sin embargo, tuvieron que existir. En Inglaterra una manera autónoma se reconoce bien en obras como el díptico Salting (Londres, Victoria and Albert Museum) o en los marfiles producidos para el obispo de Exeter John de Grandisson hacia 1340 (Londres, British Museum; París, Museo del Louvre). Colonia, siguiendo la tradición de los siglos anteriores, se mantuvo como una antesala de prestigio, aunque muy impregnada de cultura parisina (arqueta del tesoro de Santa Úrsula). Ahora ya en los umbrales del Gótico Internacional, el Maestro de Berlín y el Maestro de Kremsmünster probablemente están trabajando en el área renana. En Italia se pueden reunir en torno al nombre de Giovanni Pisano los débiles restos de una tradición del trabajo del marfil en Pisa, a partir de la estatuilla autógrafa del Museo de la Obra de la catedral. El panorama italiano es hasta ahora especialmente nebuloso, aunque algunos indicios dejan pensar que la práctica de la entalladura del hueso, si no del marfil, era menos rara de lo que algunas veces se cree. En cualquier caso, todas estas áreas mantienen un papel secundario respecto a París y a Francia.

Entre finales del siglo XIV y comienzos del XV el taller de los Embriachi, activo primero en Florencia y luego en Venecia, conquista Europa con su fértil producción de arquetas nupciales con historias clásicas y de retablos portátiles, y llega a ganar el favor de exquisitos coleccionistas como el duque de Berry y el de Borgoña (tríptico de Poissy, París, Museo del Louvre). Más adelante, en torno a mediados del siglo XV, la geografía vuelve a cambiar. Seguramente se debe atribuir al Tirol una serie de sillas ceremoniales en hueso entalladas en bajorrelieve y decoradas con lemas en ita-

Figura 57. Utrecht, tabernáculo de la Virgen con escenas de su vida, marfil, *ca.* 1440-1470.

liano y alemán, una prueba más de la tendencia hacia una cada vez mayor variedad de usos y destinos para los que se emplea el marfil, característica del periodo gótico. Más al norte, en los Países Bajos, se desarrolla, con sede probablemente en Utrecht, una producción de tabernáculos, portapaces y arquetas esculpidos con escenas de la vida de Cristo y de la Virgen y con imágenes devocionales, que resaltan sobre fondos grabados con plumeados (fig. 57). En estas piezas de los años 1430-1470 es evidente la dependencia, estilística e iconográfica, de los grabados, especialmente los de la *Biblia pauperum*. Es el signo de los nuevos tiempos. La imprenta, la revolución eyckiana y la resurrección renacentista de algunas técnicas suntuarias son fruto de nuevas expectativas, tareas e ideas a las que la tradición del marfil es radicalmente ajena. Desde el siglo XVII, el marfil recuperará, en el arte y en la cultura de Europa, un papel, aunque no podrá igualar al que tuvo en el Medievo.

Michele Tomasi

▷ Alexander, J. J. G. y Binski, P. (eds.), *Age of Chivalry. Art in Plantagenet England, 1200-1400*, catálogo de la exposición (Londres, 6 de noviembre de 1987-6 de marzo de 1988), Londres, 1987; Barnet, P. (ed.), *Images in Ivory. Precious Objects of the Gothic Age*, catálogo de la exposición (Detroit, 9 de marzo-11 de mayo de 1997, Baltimore, 22 de junio-31 de agosto de 1997), Detroit, 1997; Baron, F. *et al.*, *Les Fastes du Gothique. Le siècle de Charles V*, catálogo de la exposición (París, 9 de octubre de 1981-1 de febrero de 1982), París, 1981; Beckwith, J., *Ivory Carving in Early Medieval England*, Londres, 1972; Brandt, M. y Eggebrecht, A. (eds.), *Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen*, catálogo de la exposición (Hildesheim, 6 de febrero-21 de marzo y 15 de agosto-28 de noviembre de 1993), Maguncia, 1993; Cott, P. B., *Siculo-Arabic Ivories*, Princeton, 1939; Cutler, A., *The Craft of Ivory: Sources, Techniques and Uses in the Mediterranean World, A.D. 200-1400*, Washington, 1985; *id.*, *Late Antique and Byzantine Ivory Carving*, Londres, 1998; Gaborit-Chopin, D., *Ivoires du moyen âge*, Friburgo, 1978; Goldschmidt, A., *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischenund sächsischen Kaiser*, 2 vols., Berlín, 1914-1918; *id.*, *Die Elfenbeinskulpturen aus der romanischen Zeit*, 2 vols., Berlín, 1923-1926; Koechlin, R., *Les ivoires gothiques français*, 3 vols., París, 1924; Lasko, P., *Ars Sacra 800-1200*, Yale-New Haven, ²1994 [ed. cast.: *Arte sacro, 800-1200*, Madrid, Cátedra, 1999]; Legner, A. (ed.), *Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik*, catálogo de la exposición (Colonia, 1985), Colonia, 1985; Legner, A., Euw, A. von y Plotzer, J. (eds.), *Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800-1400*, catálogo de la exposición (Colonia, 14 de mayo-23 de julio de 1972; Bruselas, 15 de septiembre-31 de octubre de 1972), Colonia, 1972-1973; Reilly, B. F. (ed.), *The Art of Medieval Spain A.D. 500-1200*, catálogo de la exposición (Nueva York, noviembre de 1993), Nueva York, 1993; Volbach, W. F., *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Maguncia, ³1976; Zarnecki, G. (ed.), *English Romanesque Art, 1066-1200*, catálogo de la exposición (Londres, 5 de abril-8 de julio de 1984), Londres, 1984.

→ láms. 3-4.

→ *véase también* **Orfebrería y técnicas de orfebre** y **Escultura**.

Miniatura

Caracteres específicos. La miniatura es una técnica pictórica, pero no es simplemente pintura en pequeño, sino que tiene una especificidad suya, con unas características bien precisas. En efecto ilustra un texto escrito, a cuyo contenido está indisolublemente ligada; se aplica en objetos con una forma y un soporte particulares –rollos de papiro, códices y rollos de pergamino, códices de papel–, objetos que, por el mismo hecho de tener un tamaño reducido y ser fácilmente transportables, también son unos importantes vehículos de estilo. Al contrario que las demás técnicas artísticas e incluso la pintura, que es la técnica hermana, la miniatura tiene un curso limitado en

el tiempo, aunque largo, desde los rollos de los muertos de los antiguos egipcios y los rollos ilustrados de época clásica hasta todo el siglo XVI: ésta es una característica que la distingue de las demás técnicas, que a menudo tienen unos comienzos muy lejanos (de la pintura encontramos testimonios ya en las incisiones rupestres prehistóricas) y se practican aún en nuestros días. La producción del libro manuscrito disminuye en efecto con la llegada, hacia la mitad del siglo XV, y con la sucesiva consolidación de la imprenta, y se lleva en su declive también la técnica de la miniatura: se sustituye el códice por el libro impreso, que al principio puede estar todavía miniado (pero sólo en los ejemplares destinados a personajes importantes); luego se ilustrará mecánicamente, con xilografías y grabados. En el curso del siglo XVI se seguirán realizando códices miniados e incluso en el siglo XIX, pero entonces ya se trataba de los últimos suntuosos productos de esta técnica, encargados como *status symbol* (los códices miniados de Giulio Clovio, o Francesco Marmitta), o por un gusto de *revival* medieval (el *Manuel de prieres* que hizo miniar Carlos Alberto para su mujer María Teresa, 1831-1849, Turín, Biblioteca Real, ms. Savoia V 17).

La miniatura se ha conservado mejor que la pintura medieval, que con el tiempo ha sufrido unas pérdidas enormes, sobre todo en los centros más importantes, por destrucciones y retoques debidos tanto a hechos fortuitos como al cambio de gustos. En cambio el códice miniado, al ser en cualquier caso un objeto muy costoso, se ha conservado con especial cuidado y quizá ha sufrido en menor medida, respecto a la pintura, el condicionamiento del cambio de gustos: en efecto nos ha llegado casi siempre intacto en la decoración que, aparte del caso de los escudos de armas, modificados cuando el manuscrito pasaba de mano, no ha sido nunca borrada, blanqueada y repintada, como sin embargo sucede en la pintura mural. En efecto los códices miniados, como otros objetos preciosos en técnicas suntuarias, se han conservado en gran número, lo que permite llenar de alguna forma las graves lagunas que en ciertas épocas se encuentran en las técnicas llamadas «mayores». Del periodo carolingio, por ejemplo, se ha conservado un número bastante limitado de ejemplos de pintura monumental, mientras que los testimonios de miniatura son muchísimos y de alta calidad, así que es posible, gracias a éstos, reconstruir con una cierta fiabilidad las características y las tendencias de la pintura en los distintos centros. En algunos periodos luego, como en los siglos XII y XIV, la técnica más importante e innovadora no es la pintura, sino la miniatura, que incluso llega a asumir el papel de *técnica-guía*.

La miniatura se fecha en general más fácilmente que la pintura monumental, porque del conjunto del códice se pueden sacar muchas informaciones, complementarias de las que proporciona la decoración, que es sólo un aspecto, entre otros muchos, de esa pieza compleja que es el libro escrito a mano. Si descuidamos sólo uno de ellos, corremos el riesgo de perder unos datos esenciales: el calendario de un códice litúrgico, por ejemplo, puede indicarnos, con la elección de los santos enumerados, la diócesis para la que el manuscrito fue realizado, en algunos casos la fecha de composición, o el lugar donde en un determinado momento fue utilizado. También un texto o una redacción particular nos pueden orientar hacia una específica región o fecha, y el colofón (inscripción conclusiva del amanuense), así como los versos o una miniatura de dedicatoria, pueden revelarnos el nombre del comitente, del destinatario o quizá del miniaturista, mientras que sólo el examen de la decoración, por

profundo e insustituible que sea para el aspecto específico del estilo, no conseguiría suministrarnos los mismos datos. Por ejemplo, en el caso del *Sacramentario de Warmondo* (Ivrea, Biblioteca Capitular, ms. LXXXVI/31), es verdad que conseguimos apreciar su extraordinaria decoración y encuadrarla en el ámbito de la miniatura lombarda de comienzos del siglo XI, pero sólo con los versos de la dedicatoria, los retratos y los *tituli* sabemos que el obispo de Ivrea fue su comitente, entre el 999 y el 1002 si identificamos al Otón coronado por la Virgen, en el fol. 160*v* (fig. 58), con Otón III, y si relacionamos los versos del comentario a la escena con las fases cruciales del enfrentamiento con el marqués Arduino de Ivrea y con la intervención del emperador a favor de Warmondo.

La complejidad del programa iconográfico del Sacramentario, interpretado

Figura 58. Ivrea, *Sacramentario de Warmondo*, la Virgen corona a Otón III, miniatura sobre pergamino, 999-1002.

por algunos en clave de simbología política, como prueba de una directa intervención del obispo de Ivrea en el programa de la *Renovatio Imperii* de Otón III (Deshman, 1971), unida al hecho de que existen otros manuscritos litúrgicos iluminados patrocinados por Warmondo, arroja una nueva luz sobre la figura del obispo y sobre la actividad del *scriptorium* de Ivrea, relacionando de manera indisoluble esta producción con otra gran empresa de Warmondo, la construcción *ab imo* (desde los cimientos) de la catedral.

Las bases para este tipo de estudio del códice en su conjunto se sentaron en el siglo XIX, cuando, al mismo tiempo que la publicación de las grandes colecciones de fuentes literarias, históricas y documentales clásicas y medievales, se puso en marcha la edición de los catálogos de los manuscritos de las grandes bibliotecas (como la de Viena, en 1864), o de las bibliotecas nacionales (los catálogos de las bibliotecas públicas francesas, a partir de 1849, los *Inventarios de los manuscritos de las bibliotecas de Italia,* desde 1890), junto con unas iniciativas de catalogación, en proceso aún hoy, de, por ejemplo, los repertorios de los códices fechados, las recopilaciones de colofones, los inventarios de las bibliotecas medievales, monásticas y principescas (Delisle, 1907, De Marinis, 1947-1952, 1969, Pellegrin, 1955, 1969, Edmunds, 1970-1972), los diccionarios de miniaturistas, calígrafos y amanuenses (Bradley, 1887-1889; Mely, 1913; D'Ancona, Aeschlimann, 1949), las colecciones de documentos sobre los miniaturistas (Filippini, Zucchini, 1947, Rouse y Rouse, 2000), los catálogos sistemáticos de los manuscritos producidos en determinadas áreas geográficas (Swarzenski, 1908-1913), etcétera.

Con las nuevas tecnologías informáticas estas herramientas se han multiplicado: encontramos repertorios y catálogos

en la red, con imágenes consultables e informaciones sobre los fondos y sobre los ejemplares miniados más prestigiosos de las grandes bibliotecas, y en algunos casos hasta ediciones completas de manuscritos, como las versiones *on line* (1996, 2002) del *Bestiario de Aberdeen* (University Library, ms. 24, hacia 1200), proyecto piloto de la universidad de Aberdeen, una especie de *facsímil* virtual de este extraordinario códice miniado (fol. 5, fig. 59).

Desde siempre los manuscritos iluminados, manufacturas valiosas y muy costosas, han sido accesibles a unos pocos, y si, como se ha dicho, se han conservado mejor y en mayor medida que otras obras de arte, de pintura en primer lugar, ello se debe sobre todo al hecho de que se han guardado celosamente, dentro de las bibliotecas. Solo a partir de finales del siglo XIX se ha ampliado su disfrute, primero mediante las reproducciones parciales en ensayos y volúmenes, luego con ediciones facsímiles y exposiciones públicas, ahora de nuevo con grandes exposiciones, publicaciones, facsímiles y presentaciones en la red.

Figura 59. Lincolnshire (?), *Bestiario de Aberdeen*, Adán poniendo nombre a los animales, miniatura sobre pergamino, *ca.* 1200.

La miniatura, hemos dicho, es una técnica pictórica que ilustra textos escritos, de lo más variado, que evidentemente condicionan tanto la decoración como el programa iconográfico del manuscrito. Dejando a un lado la decoración más sencilla, la de las iniciales ornadas, la figurativa, la auténtica miniatura, tiene unas tipologías diferentes en los textos sagrados o litúrgicos y en los profanos: Biblias, Evangeliarios o Libros de horas están ilustrados de manera muy diferente a los Bestiarios, o a los códices que contienen tratados astronómicos, poemas clásicos o novelas de caballerías. Varían en el tiempo, y no sólo por decisión del comitente, tanto los temas como las iconografías, y cada uno de los tipos de libro tendrá según el momento una difusión y una fortuna diferentes, hecho que tendrá un efecto en los centros en los que se producen: Tours se especializa durante el periodo carolingio en la producción de Biblias, y será sustituida por Roma y por las regiones del centro de Italia durante los siglos XI y XII y por París durante el XIII, mientras que en el mismo periodo Bolonia y Padua, también sedes universitarias como París, serán lugares dedicados a la producción de textos jurídicos. Por otra parte, también el lenguaje evoluciona y se transforma con el tiempo y, por tanto, varían, durante los siglos en los que se desarrolla la miniatura, las regiones y los centros que gracias a ella adquieren una especial importancia: Roma en época tardoantigua y luego en los siglos XIII y XV, San Gall en el periodo carolingio, Tréveris y Reichenau en el periodo otoniano, Bolonia y París en los siglos XIII

y XIV, Aviñón en la primera mitad del siglo XIV, etcétera.

La relación con otras técnicas. La miniatura, como hemos dicho, está relacionada con otras técnicas artísticas, y en especial con la pintura, no sólo por motivos contingentes sino también porque a menudo los artistas eran muy versátiles y trabajaban en varias «especialidades». Muchos eran miniaturistas y amanuenses, como declaró Isidoro, el *doctor bonus* que en 1170 se retrata al final de un Evangeliario de la Biblioteca Capitular de Padua (ms. s.n., f. 85v); otros miniaban y entallaban marfil, como Sawalo, el monje de Saint-Amand que, entre 1160 y 1170, firma la decoración de una Biblia (vol. IV, fol. 4*v*) y de un códice de las *Sentencias* de Pedro Lombardo (fol. 2v), ahora en Valenciennes (Bibliothèque Municipale, ms. 4, 186), y la empuñadura de un cuchillo litúrgico (Lille, Musée des Beaux-Arts, Archéologie n ° 98). Cuando en 1993 Dodwell trató sobre la versatilidad de los artistas medievales, sostenía que una de las prácticas más cercanas a las del miniaturista era la orfebrería, ambas ligadas al embellecimiento de los manuscritos más lujosos y al uso del oro, y que ocasionalmente el miniaturista podía ser también un orfebre. En efecto, no faltan los ejemplos, desde la monja anglosajona Edith de Wilton († 984), celebrada por su biógrafo (*La Légende de sainte Edith en prose et vers per le moine Goscelin, ca.* 1099) por su habilidad en el canto, en la escritura, en la pintura, en la elaboración del oro y las gemas y en el bordado, hasta la importante figura de Matthew Paris, monje de St. Albans en la primera mitad del siglo XIII, cronista, amanuense, miniaturista, pintor, escultor y orfebre. Más tarde también, en pleno periodo gótico y luego en el Renacimiento, cuando la producción y el mercado del libro habían florecido especialmente y la miniatura era una de las técnicas de mayor prestigio, son muchísimos los pintores de fama que trabajaron contemporáneamente como miniaturistas: entre otros muchos, Simone Martini, el Beato Angélico, Jan van Eyck, Jean Fouquet, Antoine de Lohny, Cristoforo de Predis...

El comitente. Las fuentes, por lo menos en los primeros siglos de la Edad Media, nos hablan más a menudo del comitente que del artista, y por tanto del miniaturista. Sobre el comitente vale lo mismo que lo dicho para la pintura. El gran comitente, laico o eclesiástico, tiene los recursos para permitirse encargos prestigiosos pero también los contactos políticos y diplomáticos para hacerlo: pensemos solamente en Desiderio de Montecassino, el cual, cuando quiso en el 1066 reconstruir la iglesia abacial, pudo comprar en Roma columnas y mármoles esculpidos, pudo llamar a mosaístas y artífices de Bizancio expertos en las más diferentes técnicas, y mandar a su emisario, para los objetos que tenían que hacer en esa ciudad, hasta al mismísimo emperador. Desiderio fue también un gran comitente de manuscritos (bajo su mandato se realizaron en Montecassino por lo menos setenta), y no nos debe engañar el hecho de que se tratara de objetos de modestas proporciones, porque, aunque no estén decorados los códices, siguen siendo unas piezas muy caras, ya que sólo para el pergamino se necesita el sacrificio de todo un rebaño. Así que aún cuesta mucho más un códice de lujo, iluminado con lujosos colores y con amplio uso de oro y plata, y tal vez provisto de una encuadernación de orfebrería, objeto que muy pocos podían permitirse o encargar y que, de hecho, en el caso de la *Biblia de Calci* (1168, Cartuja de Calci, cod. 1) requirió la participación de muchos comitentes. Éste es un ejemplo

excepcional de patrocinio colectivo: 60 personas de condición social modesta encargan a un cura, Gerardo, que mande hacer una Biblia en cuatro volúmenes para destinarla a la iglesia de San Vito de Pisa, y le confían la suma recogida con este fin. En el último folio del cuarto volumen de la Biblia Gerardo registra minuciosamente los importes depositados por cada uno de ellos, y todos los gastos sostenidos para la compra del pergamino y para la escritura y la decoración del códice. La Biblia costó en total 640 sueldos, una suma enorme, visto que pocos años después, en la misma zona, se gastarán 1.000 sueldos para reconstruir la fortaleza de Ripafratta, y visto que con seis sueldos se compraba, en esa época, un *sextarius* de trigo, y con tres un barril de vino (la media de la suma ofrecida por cada uno de los comitentes de la Biblia). Según avanza el tiempo, será más fácil determinar el valor y el coste de un manuscrito, porque a partir del siglo XIII, cuando la producción del libro salga del ámbito estrictamente monástico, donde no se pagaba al artífice, y surjan los talleres laicos, con amanuenses y miniaturistas retribuidos con regularidad, se empezarán a tener documentos de encargos, contratos y cuentas, que en el periodo altomedieval obviamente faltan.

El trabajo en el scriptorium. En la Edad Media la producción del libro era una prerrogativa casi exclusiva del ambiente eclesiástico, y se puede decir que no había monasterio o iglesia catedral de un centro importante en el que no se copiaran libros.

En los monasterios benedictinos el *scriptorium* en general estaba formado por una gran sala común, en la que trabajaban varias personas, y a veces podía estar unido a la biblioteca, mientras que los monasterios de otras órdenes, cistercienses o cartujos, los monjes copiaban los libros en sus celdas; en otros casos este trabajo se realizaba en el claustro. Sabemos cómo estaban organizados los benedictinos en el periodo carolingio gracias a un interesante documento, el llamado «plano de San Gall» (*ca.* 820), un dibujo en el que se reproduce la planta completa y detallada de un monasterio, y donde la escuela, con el *scriptorium*, está situada en un edificio independiente, a la izquierda de la iglesia abacial. Vale la pena observar la distribución de los espacios de este edificio: hay mesas dispuestas a lo largo de las paredes, presumiblemente enfrente de las ventanas, aisladas entre ellas por pequeños paneles, y en el centro dos espacios más grandes, también con mesas, destinados, parece, a los trabajos que requerían más sitio o varias personas. Una auténtica representación del *scriptorium* se encuentra en un manuscrito realizado en Echternach en torno al 1039-1040 (Bremen, Staats-und Universitätsbibliothek, ms. b. 21, fol. 124*v*, fig. 60), en el que están retratados un monje y un laico mientras escriben (o iluminan) puede que en una dependencia del monasterio, representado en una especie de «alzado», o puede que en el claustro, cada uno inclinado sobre una pequeña mesa. Desde luego no es frecuente, en esta fecha, como será luego en el siglo XII, la representación de un amanuense o de un miniaturista laico: sin embargo la imagen no constituye un caso aislado, ya que algunas veces las fuentes documentan también en el siglo XI la existencia de copistas laicos profesionales, que trabajan por encargo.

El *scriptorium* estaba dirigido por el jefe del *scriptorium,* el propio abad o un monje anciano, quien a la vez podía ser el bibliotecario, al cual le correspondía toda la organización del trabajo: la elección de

Figura 60. Echternach, *Libro de pericopas de Enrique III*, el *scriptorium* de Echternach, miniatura sobre pergamino, 1039-1040.

las obras que había que copiar, el aspecto que había que dar al nuevo ejemplar, la maquetación y el tipo de decoración, la subdivisión del trabajo entre los copistas, los amanuenses que escribían las rúbricas, decoradores y miniaturistas.

Empezaban los copistas, que dejaban unos espacios vacíos para los títulos, las rúbricas, en algunos casos los fragmentos musicales, las iniciales decoradas y las ilustraciones al texto. Algunas veces el escribiente dejaba unas indicaciones para facilitar el trabajo del que venía después: por ejemplo, trazaba con un leve signo la inicial que se tenía que dibujar, o sugería con pocas palabras, que luego desaparecerían cuando se completaba la decoración, el asunto de la escena que el miniaturista tenía que incluir en ese punto. A su vez también el copista podía encontrar en la página algunas indicaciones dejadas por el jefe del *scriptorium,* como por ejemplo ocurrió en un Evangeliario inglés de la mitad del siglo XII (Londres, British Library, Royal ms. I.B.XI), en cuyo folio 72, encima de la inicial no terminada, se lee la nota «scribatur Lucas», para indicar el titulillo que había que poner en el margen superior del folio. Nos damos cuenta más fácilmente de estas indicaciones, que nos proporcionan una valiosísima información sobre el modo de proceder en un *scriptorium* y especialmente sobre el trabajo nada fácil de coordinación de las distintas operaciones, en los manuscritos con decoración no terminada o dañada. El más antiguo ejemplo conocido se encuentra en los folios miniados que se han conservado de la llamada *Itala de Quedlinburg* (comienzos del siglo V, Berlín, Deutsche Staatsbibliothek, Cod. theol. lat. fol. 485), en el que la desaparición del color ha descubierto las minuciosas instrucciones para la ilustración de los libros bíblicos de los Reyes, tan detalladas («haz los profetas, uno con la cítara, otro con la flauta, el tercero con un tambor, y Saúl profetizando y su siervo con un arpa»), que nos hacen pensar que el miniaturista no tenía a disposición un modelo historiado para copiar.

Después del escribiente intervenían sucesivamente el amanuense de la rúbrica, el monje encargado de las decoraciones más sencillas (por ejemplo las iniciales con decoración geométrica, vegetal o zoomorfa, que se podían copiar de otros manuscritos, o de libros de modelos), por último el miniaturista, al que le competían las iniciales historiadas y las representaciones más complejas. Es interesante observar que a menudo, en los grandes *scriptoria,* el trabajo estaba tan subdividido y especializado, que incluso en una misma miniatura el dibujo y el coloreado se podían encomendar a dos personas distintas: es ejemplar el caso de una gran inicial historiada de un códice inglés de las Epístolas de san Pablo

(hacia 1150, Oxford, Bodleian Library, ms. Auct. D.I.13, fol. 1, fig. 61), en el que el dibujante trazó unas pequeñísimas letras del alfabeto, todavía visibles, dentro de los edificios y de las figuras, para proporcionar al miniaturista la indicación de los colores que debería poner en esas zonas (*r* para *ruber*, *v* para *viridis*, etc.). Por razones técnicas tampoco se realiza el coloreado de una vez: primero se cubrían las zonas que requerían el oro, en el caso de que las hubiera, luego los colores de fondo, y seguían los de los vestidos, las carnaciones, las sombras, las luces, los contornos y los rasgos fisonómicos, con mucho cuidado de no pintar en zonas contiguas antes de que el color no se hubiera secado bien. Una vez más son los códices con decoración no completada, como la *Biblia de Winchester*, por ejemplo (1150-1180, Winchester, Bibliote-

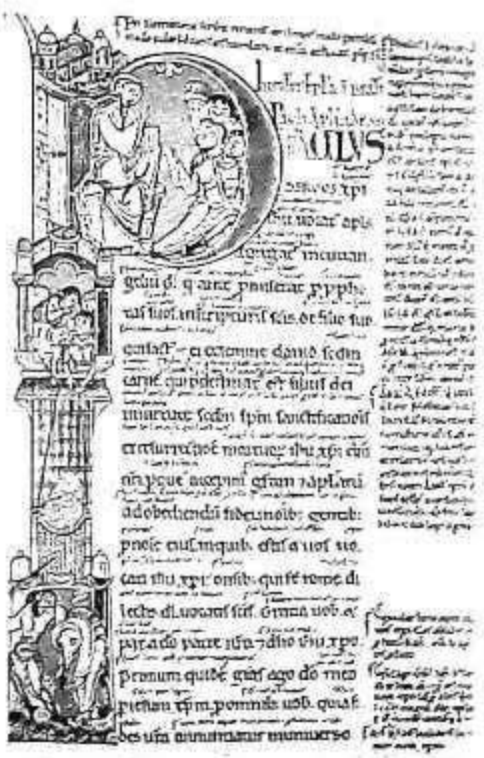


Figura 61. Winchester (?), *Epístolas de san Pablo*, inicial P con escenas de la vida de san Pablo, miniatura sobre pergamino, *ca.* 1150.

ca Capitular, ms. 17), los que nos revelan el proceso en las partes con miniaturas o iniciales interrumpidas en los distintos estadios de ejecución.

Al final el texto copiado se volvía a leer y se encuadernaba, en algunas ocasiones con una encuadernación de orfebrería. Existe un testimonio preciso de todas estas operaciones y de los distintos artífices que las ejecutan en un interesante documento inglés de finales del siglo XV, unas cuentas para la realización de seis manuscritos hechas por John Prust, un canónigo de la colegiata de St. George de Windsor: en esas fechas (o de todas formas en este caso específico) el trabajo ya no se llevaba a cabo en un *scriptorium* equipado, dentro del conjunto religioso que encarga la obra, sino que se tienen que comprar todos los materiales (del pergamino al tintero y la tinta) y contratar, retribuir y mantener a los amanuenses y a los miniaturistas, pagando incluso el desplazamiento a un encargado, que lleva a Londres uno de los códices para la encuadernación de orfebrería.

En cambio las distintas operaciones para la confección de un manuscrito en un *scriptorium* monástico están documentadas por un excepcional testimonio figurado, un dibujo coloreado de la mitad del siglo XII que abre, a modo de dedicatoria, un códice producido en la abadía de Michelsberg, en Bamberg (Bamberg, Staatsbibliothek, ms. Patr. 5, fol. 1*v*, fig. 62). Toda la actividad cultural y artística del monasterio está presentada de forma sintética en una serie de medallones colocados alrededor de un recuadro central, en el que está representada la realización de un relicario coronado por una estatua de san Miguel, santo al que está dedicado. En los medallones un monje saca punta a la pluma de oca; otro escribe con el estilo en dos tablillas enceradas; otro raspa un perga-

Figura 62. Bamberg, san Ambrosio, *Opera varia*, las operaciones para la realización de un manuscrito, miniatura sobre pergamino, *ca.* 1150.

mino, tensado en su correspondiente bastidor; un cuarto corta las tapas de madera para la encuadernación; un quinto fija los cierres; un sexto corta los folios de pergamino; un séptimo dobla los fascículos; un octavo los cose unidos para proceder a la encuadernación y, por último, otros dos muestran el manuscrito acabado y lo utilizan para la enseñanza.

Algunas de las operaciones para la confección de un manuscrito, como la preparación del pergamino, el corte de los folios, el rayado de un doble folio para la escritura y la miniatura, también están documentadas en las iniciales historiadas de la *Biblia de Hamburgo* (1255, Copenhague, Kongelige Bibliotek, ms. 4.2°, 3 vols.). Si el procedimiento técnico no sufre cambios en el espacio de un siglo (la piel se sigue tensando en el mismo tipo de bastidor, vol. I, fol. 183*v*, fig. 63), en cambio algo varía en la ilustración del proceso de producción, porque el códice ya no parece realizado desde el principio hasta el fin en un *scriptorium* monástico o por personal exclusivamente religioso: lo primero de todo, el pergamino se compra en un taller laico, y luego, mientras que el corte, el rayado de los folios y probablemente también la escritura están realizados por los monjes, la miniatura se le encarga a un miniaturista laico, un artista seguramente itinerante, que iba de una ciudad a otra o de un monasterio a otro ofreciendo su obra a cambio de una compensación. A partir de la segunda mitad del siglo encontramos con frecuencia retratos de miniaturistas con ropajes laicos, trabajando o presentes, con los demás artífices y el comitente, en las páginas de dedicatoria, y también los colofones dan cada vez más a menudo nombres de laicos entre los personajes que han colaborado en la ejecución del manuscrito.

Del miniaturista bohemio Hildeberto, laico, es interesante sobre todo el autorre-

Figura 63. Hamburgo, *Biblia*, adquisición del pergamino, miniatura sobre pergamino, 1255.

trato incluido en el último folio (fol. 153, fig. 64) de un códice del *De civitate Dei* de san Agustín, conservado en Praga (Biblioteca Capitular, ms. A 21, hacia 1140), que supone una especie de *colophon* historiado, en el que el miniaturista se queja, como hacían a menudo los copistas en los colofones escritos, de las condiciones en las que se ve obligado a trabajar: en efecto, se representa en su estudio, con todas las herramientas del oficio y en compañía del joven discípulo Everwinus, que está practicando el dibujo, mientras una rata lo molesta e intenta comerse su comida y contra la que reacciona tanto material, tirándole un objeto, como verbalmente, dirigiéndole un irritado discurso escrito en el libro abierto sobre el atril («Pessime mus, sepius me provocasti ad iram, ut te Deus perdat»: «Pérfida rata, me has hecho enfadar varias veces, que Dios te aniquile»). Con esta imagen está relacionada la representación del Juicio Final de un folio aislado de un Salterio, conservado en Cambridge (12301240, Fitzwilliam Museum, ms. 330 iii), en la que el miniaturista inglés William de Brailes, un eclesiástico esta vez, se retrata entre los condenados mientras es salvado por un ángel (lám. 8), una evidente transposición en el campo figurativo de un *topos* típico de los colofones de los copistas, que desean que el trabajo recién terminado sirva para garantizarles la salvación del alma y la vida eterna.

Figura 64. Hildeberto (Bohemia), san Agustín, *De civitate Dei*, el miniaturista Hildeberto, miniatura sobre pergamino, *ca.* 1140.

Los talleres laicos y la producción para la universidad. La situación cambia con el nacimiento de las universidades, porque con la creciente necesidad de libros para la enseñanza y los estudiantes renace, después de la larga pausa medieval, el mercado del libro. En las ciudades universitarias surgen unos talleres laicos con una gran actividad dirigida por *stationarii,* que venden y producen libros en gran número y relativamente baratos, trabajando a veces no sólo en el taller sino a veces también en casa, con toda la familia, incluida la mujer, copistas y miniaturistas. El aspecto más interesante de la producción librera universitaria era el sistema de las *peciae,* los fascículos sueltos de cuatro folios del ejemplar corregido por el profesor, que se entregaban a varios copistas, con el resultado de que al final de la operación se tenían varias copias de la misma obra y todas corregidas, puesto que cada una descendía directamente de las *peciae*. Los estatutos de la universidad regulaban rígidamente la producción del libro, estableciendo unas obligaciones para los *stationarii,* que debían garantizar lo adecuado de las *peciae* depositadas en sus talleres, fijando cada año la *taxatio peciarum,* es decir, la cantidad solicitada a los estudiantes por el alquiler de la *pecia* (éstos po-

dían recurrir a un copista o, por motivos económicos, realizar personalmente la copia), así como los precios de las obras en venta, calculadas según el número de fascículos y por tanto de las *peciae*, que son también la unidad de medida para el pago de los copistas. Con esta situación se dispone de muchísimos documentos, contratos para la escritura y la decoración de manuscritos, quejas en casos de incumplimiento, documentos varios en los que aparecen nombres de miniaturistas, cuentas que detallan el coste de los materiales y la retribución de escribientes y miniaturistas, inventarios, testamentos, fundamentales para reconstruir el cuadro de la producción de libros en los siglos XIII y XIV. El manuscrito universitario solía tener un aspecto modesto: se compraba en grupo por varios estudiantes, como se puede ver en algunas notas de propiedad o, para ahorrar, lo copiaba el propio estudiante, que tenía la obligación de seguir las clases con una copia del libro (en Viena un estudiante que fue sorprendido sin llevarlo perdió la sesión; Rashdall, 1936), pero también existían ejemplares de lujo, miniados, destinados a compradores acaudalados. Dependiendo de la enseñanza impartida en las diferentes universidades, se especializaba también la producción de los talleres de libros de esa ciudad (en París se copiaban Biblias y textos de teología, en Bolonia y Padua manuscritos jurídicos, etc.), y la circulación de una a otra de estudiantes y maestros llevaba evidentemente a una circulación pareja de libros, muy importante para la difusión de los contenidos y del estilo. En las bibliotecas del norte de Europa encontramos actualmente muchos manuscritos jurídicos boloñeses (como ese *Infortiatum* de alrededor de 1250, ms. Latin 4472 de la Bibliothèque Nationale de París, que pertenecía a Pierre Pomayrol, estudiante de quinto año de Derecho en la universidad de Toulouse en 1394), señal de que fueron llevados a estas regiones por estudiantes franceses o ingleses cuando volvían de Bolonia al terminar sus estudios; igualmente debemos pensar que, cuando dejaban París, los estudiantes italianos se llevarían de vuelta a casa manuscritos franceses. A este respecto es significativo el caso, citado por el jurista boloñés Odofredo, muerto en 1265, de ese padre que ofrece al hijo 100 *librae* al año para que fuera a estudiar a Bolonia o París y, contrariado, descubre que éste se ha gastado la suma en manuscritos miniados: «Ivit Parisiis et fecit libros suos babuinare [sic] de literis aureis» («Se fue a París y ha hecho que le llenaran sus libros de monerías [¿babuinos?], que salen de letras de oro») (Rashdall, 1936, de Hamel, 1994). No se podría evocar mejor el maravilloso y extraño florecer de animales y criaturas fantásticas que, ejecutando las más absurdas acciones, pueblan los márgenes y las iniciales de los manuscritos franceses, ingleses y boloñeses del siglo XIII y luego del XIV, lo que no sólo nos ayuda a entender la decisión de este estudiante disipador, sino que también nos dice lo apreciado que era, en el mundo universitario, y cómo se juzgaba un signo de prestigio, el libro de estudio miniado.

Las colecciones de los bibliófilos. Con el gótico también nacen nuevos tipos de libros. Lo primero de todo aparece en París, a partir de los años veinte del siglo XIII, la Biblia en un solo volumen, escrita e iluminada de forma seriada en un número de copias tan grande que invadió Europa entera, y saturó durante por los menos dos siglos el mercado. Luego están las Biblias moralizadas, las *Bibles Historiales*, los manuscritos del *Speculum humanae salvationis* y, sobre todo, los libros de horas, destinados a la devoción privada de los soberanos

o de ricos señores y sus mujeres. Estos grandes comitentes laicos son muchas veces, como Jean de Berry, unos auténticos bibliófilos, que mandan hacer o que compran, para su biblioteca, suntuosos manuscritos miniados. Coleccionan libros de varios tipos, encargan varios ejemplares, siempre ilustrados, y no sólo textos sagrados o de devoción, sino también libros de historia, como *Les Grandes Chroniques de France* (principios de siglo XV, San Petersburgo, Biblioteca Nacional de Rusia, ms. Fr. F. v. IV, I/1-3) o *La vraie Ystoire dou Bon Roi Alexandre* (1290-1300, Bruselas, Bibliothèque Royale, ms. 11040, fol. 49, fig. 65), novelas de caballerías (como el *Roman de Tristan*, 1320-1330, o el *Lancelot du Lac*, *ca.* 1380, París, Bibliothèque Nationale, ms. Fr. 755 y ms. Fr. 343) y también *Tacuina sanitatis* y libros de viajes, reales o imaginarios (*Li Livres du Graunt Caam*, *ca.* 1400, Oxford, Bodleian Library, ms. Bodley 264, fol. 218, fig. 66, o el *Livre de merveilles*, *ca.* 1410-1412, París, Bibliothèque Nationale, ms. Fr. 2810, fig. 67). Los inventarios que han llegado hasta nosotros –los de las bibliotecas de Carlos V, de los Visconti en Pavía, de Jean de Berry o de los duques de Saboya– indican una gran variedad de textos y una extraordinaria riqueza ornamental, confirmada también por los documentos (contratos, cuentas, testamentos, etc.) y por los propios manuscritos, cuando se han

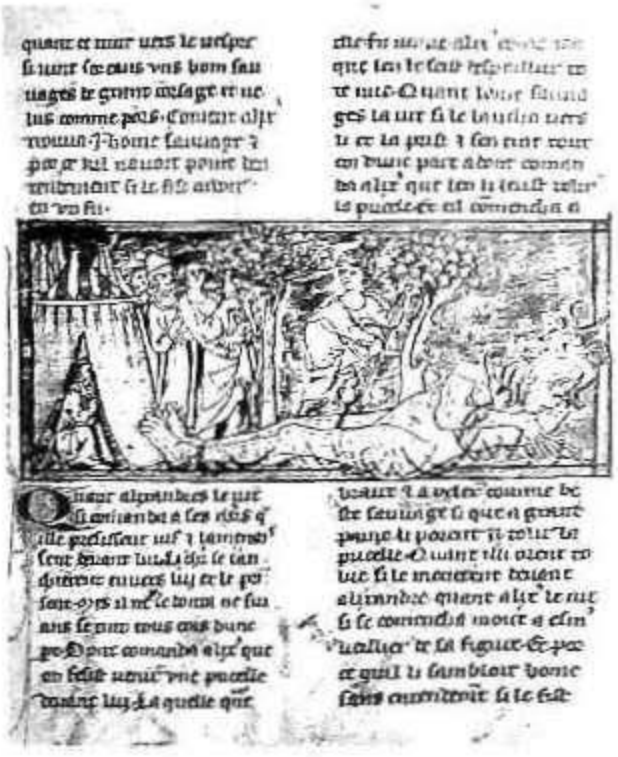


Figura 65. Norte de Francia, *La Vraie Ystoire dou Bon Roi Alexandre*, Alejandro y el hombre salvaje, miniatura sobre pergamino, 1290-1300.

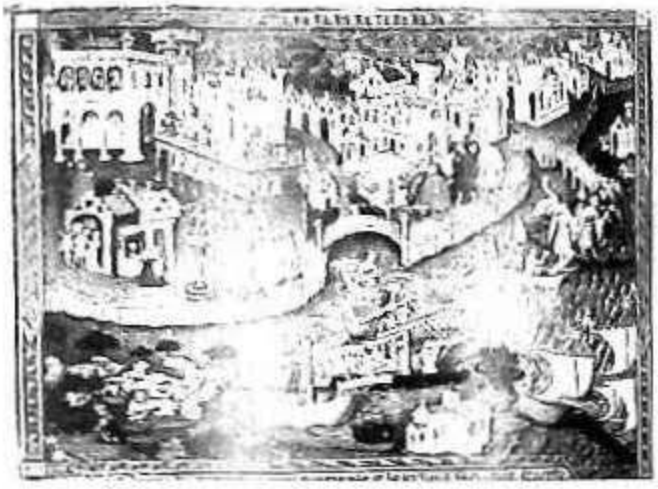


Figura 66. Londres o Glastonbury, *Li Livres du Graunt Caam*, la partida de Marco Polo hacia Oriente, miniatura sobre pergamino, *ca.* 1400.

Figura 67. París, *Livre des merveilles*, los acéfalos de la isla de Dondina, miniatura sobre pergamino, *ca.* 1410-1412.

conservado y encontrado tras la dispersión de las colecciones.

Existe además, especialmente en el siglo XV, una producción con un buen nivel pero hecha de alguna forma en serie: los talleres laicos ya no realizan solamente libros por encargo, para grandes comitentes, sino que preparan también copias miniadas de distintas obras, listas para la venta, con escudos de armas vacíos en los márgenes de las páginas importantes, que había que completar en el momento con las armas del comprador, un preanuncio de lo que luego será la industria editorial después del nacimiento de la imprenta, con tiradas no dedicadas, sino destinadas a posibles futuros compradores.

Aún se podrían decir muchas cosas sobre el argumento, y poner otros ejemplos. Recordemos solamente un último aspecto, el de la consideración con la que siempre han mirado el libro sus consumidores, eclesiásticos y laicos, instruidos e incluso incultos, por su contenido y significado simbólico, por la belleza de la decoración, por sus costes pecuniarios y por el esfuerzo para realizarlos; en definitiva, por su valor como objeto precioso. Un manuscrito iluminado podía valer tanto como un relicario y, al igual que éste, brillar de oro y plata, en las miniaturas interiores y en la encuadernación; podía costar, como hemos visto, lo que la reconstrucción de una fortaleza; podía garantizar al copista o al miniaturista que lo habían realizado la cancelación de los pecados y la salvación para la eternidad; debía guardarse celosamente y ser protegido de los ladrones con notas de propiedad, anatemas y fórmulas de maldición. En el largo periodo en el que florece la miniatura el manuscrito fue encargado, escrito, decorado, leído, coleccionado, robado, amado por diferentes motivos, muchas veces estrictamente personales. Es emocionante la relación que tiene con el libro, a finales del siglo XI, el rey de Escocia, Malcolm III, que no sabe leer y contempla admirado (y enamorado) a la reina Margarita cuando ésta lo hace. Así nos relata este episodio Turgotus, en la *Vita sanctae Margaretae Scotorum reginae:*

> [...] unde et libros, in quibus ipsa vel orare consueverat, vel leggere, ille, ignarus licet literarum, saepe manu versare solebat et inspicere: et dum ab ea quis illorum esset ei carior audisset, hunc et ipse cariorem habere, deosculari, saepius contrectare. Aliquando etiam advocato aurifice ipsum codicem auro gemmisque peromari praecepit, atque peromatum ipse rex ad reginam, quasi suae devotionis indicium, referre consuevit.
>
> (... aunque el rey no sabía leer, solía hojear y observar atentamente los libros en los que la reina normalmente rezaba o leer y, como le había oído decir cuál era su libro preferido, él también prefería el mismo, y lo besaba y lo tomaba varias veces en sus manos. Un día el rey llamó a un orfebre y le dio instrucciones para que decorase el códice con oro y piedras preciosas y, una vez decorado el códice, el propio rey se lo llevó a la reina, como signo de su devoción.)

Se trataba, dice más abajo la misma fuente, de un evangeliario con una rica encuadernación, con las figuras de los cuatro evangelistas, dentro, pintadas con colores mezclados con oro, y todas las letras capitales refulgentes de oro.

Costanza Segre Montel

□ Benedictinos de Bouveret, *Colophons de manuscrits occidentaux des origines au XVIe siècle*, I-IV, Friburgo, 1965-1982, Bradley, J. W., *A Dictionary of Miniaturists, Illuminators, Calligraphers, and Copysts, with References to their Works, and Notices of their Patrons, from the Establishment of Christianity to the*

Eighteenth Century, I-III, Londres, 1887-1889; Brunello, F., *De Arte Illuminandi e altri trattati sulla tecnica della miniatura medievale* [1975], Vicenza, ²1992; D'Ancona, P. y Aeschlimann, E., *Dictionnaire des miniaturistes du Moyen-Âge et de la Renaissance dans les différentes contrées de l'Europe*, Milán, 1949; Davis-Weyer, C., *Early Medieval Art 300-1150* [1971], Toronto (Ohio)-Búfalo-Londres, ²1986; Filippini, F. y Zucchini, G., *Miniatori e pittori a Bologna. Documenti dei secoli XIII y XIV*, Florencia, 1947; Lehmann-Brockhaus, O., *Lateinische Schriftquellen zur Kunst in England, Wales und Schottlands vom Jahre 901 bis zum Jahre 1307*, vol. III, Múnich, 1956, pp. 212-217; Mazzatinti, G., *Inventari dei manoscritti delle biblioteche d'Italia*, vol. I: *Forlì, Savignano, Gubbio, Serrasanquirico, Fabriano, Pinerolo, Pistoia, Bevagna*, Forlì, 1890; Mely, F. de, *Les primitifs et leurs signatures*, vol. I: *Les miniaturistes*, París, 1913; Ravaisson, F. y Libri, G. (eds.), *Catalogue général des manuscrits des bibliothèques publiques des départments*, I, París, 1849.

▷ Alexander, J. J. G., *Medieval Illuminators and their Methods of Work*, New Haven (Connecticut)-Londres, 1992; Arnott, M., y Beavan, I. (eds.), *The Aberdeen Bestiary*, http://www.abdn.ac.uk/bestiary/bestiary.htl; Bologna, G., *Manoscritti e miniature. Il libro prima di Gutenberg* [1988], Milán, ²1994; Branner, R., *Manuscript Painting in Paris during the Reign of Saint Louis. A Study of Styles*, Berkeley-Los Ángeles-Londres, 1977; Camille, M., *Image on the Edge. The Margins of Medieval Art*, Londres, 1992; Delisle, L., *Recherches sur la librairie de Charles V*, I-II, París, 1907; De Marinis, T., *La biblioteca napoletana dei re d'Aragona*, I-IV, Milán, 1947-1952; *id.*, *Supplemento*, Verona, 1969; Deshman, R., «Otto III and the Warmund Sacramentary. A Study of Political Theology», *Zeitschrift für Kunstgeschichte* XXXIV, 1 [1971], pp. 1-20; Destrez, J., *La pecia dans les manuscrits universitaires du XIIIe et du XIVe siècles*, París, 1935; Dodwell, C. R., *The Pictorial Arts of the West 800-1200*, New Haven (Connecticut)-Londres, 1993; Edmunds, S., «The Medieval Library of Savoy», *Scriptorium* XXIV (1970), pp. 318-327, XXV (1971), pp. 253-284, XXVI (1972), pp. 269-293; Genevois, A.-M., *Bibliothèques de manuscrits médiévaux en France: relevé des inventaires du VIIIe au XVIIIe siècle*, París, 1987; Glenisson, J. (ed.), *Le Livre au Moyen Âge*, París, 1988; Hamel, C. de, *A History of Illuminated Manuscripts* [1986], Londres, ²1994; Martin, H.-J., y Vezin, J. (eds.), *Mise en page et mise en texte du livre manuscript*, París, 1990; Middleton, J. H., *Illuminated Manuscripts* [1986], Londres, ²1994; Martin, H.-J. y Vezin, J. (eds.), *Mise en page et mise en texte du livre manuscript*, París, 1990; Middleton, J. H., *Illuminated Manuscripts in Classical and Medieval Times, Their Art and their Technique*, Cambridge, 1892; Pächt, O., *Buchmalerei des Mittelalters: eine Einführung*, Múnich, 1984 [ed. cast.: *La miniatura medieval: una introducción*, Madrid, Alianza, 1987]; Pellegrin, E., *La bibliothèque des Visconti et des Sforza, ducs de Milan, au XVe siècle*, París, 1955; *id.*, *Supplement*, París, 1969; Rashdall, H., *The Universities of Europe in the Middle Ages* [1895], Oxford, ²1936; Rouse, R. H. y Rouse, M. A., *Manuscripts and their Makers. Commercial Book Producers in Medieval Paris 1200-1500*, I-II, Turnhout, 2000; Swarzenski, G., *Die Salzburger Malerei von den ersten Anfängen bis zur Blütezeit des Romanischen Stils. Studien zur Geschichte der deutschen Malerei und Handschriftenkunde des Mittelalters* [1908-1913], Leipzig, ²1969; Weitzman, K., *Illustrations in Roll and Codex: a Study of the Origin and Method of Text Illustration* [1947], Princeton, ²1970 [ed. cast.: *El rollo y el códice: un estudio del origen y el método de la iluminación de textos*, Madrid, Nerea, 1990].

→ láms. 6-10.

→ *véase* en este volumen F. Crivello, «Norte y Mediterráneo en la génesis del arte medieval», pp. 327-344. *Véase también* **Pintura** y **Escritura**.

Monedas

I. SIGLOS V-IX

Hacia la Alta Edad Media: la monetización de los ostrogodos. La cultura monetaria que reconocemos en la circulación y en las emisiones del no largo pero sí complejo, periodo de la dominación ostrogoda en Italia resulta muy sofisticada, conectada todavía a las experiencias del último periodo imperial en Occidente y al mismo tiempo independiente de la situación del aún firme Imperio de Oriente.

Con Odoacro las emisiones ya se producían por explícita delegación del emperador de Oriente, y así siguió hasta después del final del enfrentamiento por el poder en Italia, al menos a partir del reconocimiento, renovado tardíamente, de Anastasio a Teodorico en el 497.

Las monedas se emitían con plena legalidad y podían circular por todo el Imperio. En realidad las emisiones, que habría que dividir en dos fases, desde el 489 hasta después del comienzo del reinado de Atalarico (526) y luego hasta la derrota de Teya (553), desarrollaron unas tendencias bien delineadas en el Occidente imperial y germánico del siglo V y al mismo tiempo dieron paso a los procesos que se irán sucediendo durante los siguientes años de la Alta Edad Media. La economía italiana, gracias también a la política de Teodorico y a la larga paz de la que gozó Italia, contaba con un sistema monetario seguro, trimetálico (con monedas de oro, plata y cobre), articulado en una pluralidad de valores nominales, entre los que el cambio estaba asegurado.

Con el oro se hacían los sólidos, de unos 4,5 gramos, los semises (medio sólido), los tremises (un tercio de sólido), con un porcentaje de oro muy alto y absolutamente coherente con la moneda bizantina de la época. Los tipos eran los mismos y así se quedaron hasta el final. La sacralidad de la presencia del emperador en una de las caras de la moneda (pero no siempre en el troquel) era respetada constantemente. Sólo en una emisión Teodorico se tomó la libertad de incluir su monograma miniaturizado al final de la leyenda del reverso.

Después de un periodo inicial muy confuso (489-493), durante el cual Odoacro y Teodorico tal vez emitieron las mismas monedas, autorizados teóricamente por el emperador Zenón, probablemente también en cecas móviles, las emisiones se efectuaron en la sede tradicional de Roma, a la que se unieron Rávena, sede de la corte ostrogoda, y Milán. También funcionaban Marsella, *Sirmium* y tal vez Sisak. En la última fase de la guerra seguramente la ceca real ostrogoda acuñó en *Ticinum*/Pavía, además de en la Roma reconquistada.

Existe un múltiplo de tres sólidos, montado como una fíbula circular, con el retrato frontal de Teodorico y su nombre (fig. 68). Probablemente no se trataba de una moneda sino de un donativo en forma de moneda, una «medalla» *ante literam*, cuya acuñación se justifica quizá en la fase, entre el 489 y el 497, en la que Teodorico aún no había conseguido el reconocimiento del nuevo emperador y por tanto no podía tener la autorización para las emisiones.

El reino ostrogodo se diferenciaba mucho del Imperio bizantino en la política de emisión de grandes cantidades de moneda de plata, muy difundida en el mercado occidental en el curso del siglo V y muy apreciada por las poblaciones germánicas que ocupaban gran parte de las antiguas provincias. La emisión de moneda en este metal no está ligada a la obligación sacral de una señal de la autorización por parte del emperador. De esta forma algunos pueblos, como los suevos, emitieron en plata la primera moneda «nacional». Los ostrogodos emitieron una ordenada serie de valores nominales, con silicuas, medias silicuas, cuartos de silicua, octavos de silicua, según dos patrones ponderales que se sucedieron en el tiempo, que se redujeron tal vez a causa de la progresiva apreciación de la plata sobre el oro.

La moneda de cobre fue propuesta con un nuevo valor nominal, el *follis*, base de

Figura 68 Tres sólidos de oro de Teodorico, moneda y medalla acuñada, *ca.* 497.

la reforma monetaria que se debía precisamente a Teodorico, contemporánea a otras iniciativas similares de Oriente. El *follis*, tanto ostrogodo como bizantino, era una hermosa moneda de cobre de peso seguro, correspondiente a 40 *nummi*. El peso de este último había bajado progresivamente durante el siglo V, hasta alcanzar 0,30-0,20 gramos. El *follis*, subdivido en medios *folles*, en tercios de *folles* (¿o valores nominales de 15 *nummi*?), en monedas de 10 *nummi*, de cinco *nummi*, de dos *nummi* y medio, de un *nummus*, bajo de un peso de unos 14,5 gramos a unos 9,5 gramos durante el reinado de Alarico, para realzarse en la última fase. Un recorrido exactamente inverso es el que siguió la moneda bizantina, de 8,4 gramos (en el 498) a 16,8 gramos (en el 512) durante el reinado de Anastasio.

Este fenómeno, que afectaba a la moneda de uso corriente, con una circulación más rápida, más relacionada con el consumo cotidiano y con la realidad productiva, indicaba el progresivo distanciamiento del sistema económico y comercial ostrogodo respecto al bizantino, antes todavía del enfrentamiento militar.

La época ostrogoda está caracterizada por importantes innovaciones tipológicas, conforme a las situaciones políticas e ideológicas que estaban cambiando rápida y radicalmente. Quizá hubo una primerísima fase, que se podría definir como «de la Victoria», con monedas de los tres metales portadoras todas de la imagen de la Victoria, seguramente referida al final de la guerra contra Odoacro. En las emisiones que podemos definir «ordinarias», no hubo, como ya hemos visto, sensibles cambios de los tipos tardorromanos y bizantinos en oro. Sin embargo la plata los innovó completamente. En las emisiones ostrogodas, después de algunos tipos iniciales más tardes abandonados (con el crismón, con la estrella, con la Victoria), se puso en el anverso la imagen y el nombre del *imperator*, autoridad delegante, y en el reverso el monograma o el nombre del *rex*, autoridad delegada. La elección manifestaba la ambigua relación del mundo germánico con la sacralidad del poder bizantino y tuvo una larga continuación, incluso tras la desaparición del reino ostrogodo, en el reino lombardo. Pero las más importantes innovaciones tipológicas se dieron en el cobre, de circulación local, con tipos sin señales de una autoridad delegante y –en algunas emisiones– con el respeto formal de la responsabilidad senatoria, recordada en el membrete de las cartas S-C (*senatus consulto*). Teodorico impuso de esta forma un sistema de tipos útiles para su política de complementariedad de los grupos godo y romano, con los símbolos más clásicos de Roma: la loba con los gemelos, el águila y las águilas, la personificación de Roma, definida como *invicta*. Esta elección llevó a la de la personificación de Rávena, sede de la corte real ostrogoda y luego, una vez perdidas tanto Roma como Rávena, a la de *Ticinum* (Pavía), representada por el río *Ticinus*. Tanto Rávena como *Ticinus* fueron definidas *felix*.

El distanciamiento de los tipos bizantinos llegó al máximo con la propuesta orgullosa en cobre de la figura de Atalarico, con la personificación de Roma *invicta* en el anverso. La figura del joven rey está de frente, armada, con asta, yelmo y escudo, a la manera de la tipología tradicional de la *Virtus* o de *Mars* o del emperador. El examen de los cuños nos permite reconocer un progresivo agotamiento de las tradiciones imperiales del grabado, capaces de presentar unas figuras armoniosas y con una ponderación todavía «clásica», para dirigirse hacia unas figuras rígidas en una posición frontal, con una perturbación

«expresionista» de las expresiones, que daban paso a la dimensión expresiva de la Alta Edad Media.

La intención de hacer referencia a una tradición de poder «occidental» llegó a su máximo nivel con el *follis* de Teodato, que llevaba el retrato del rey con los símbolos del poder germánico (el yelmo en especial) y la Victoria en la proa de clara descendencia «flavia».

Por último, al final de la guerra, en una fase de decidida consolidación de las raíces germánicas, Totila se representó frontal en el anverso de las monedas de cobre, estableciendo así una relación con el usuario de la moneda, antes reservada al emperador, y recuperando una elección que había sido de Teodorico, si bien no en términos oficiales, en el múltiplo de tres sólidos.

En la última fase, con Totila y Teya, se asistió, en todos los metales, a la sustitución, en el anverso de las monedas, del busto y del nombre de Justiniano, emperador reinante, por el de Anastasio, muerto en el 518. La decisión tuvo unas justificaciones jurídicas. En efecto, Justiniano les había quitado el reconocimiento a los reyes ostrogodos, con lo cual habían perdido la autorización para emitir moneda. Pero éstos siguieron emitiendo, alegando la autorización concedida (probablemente en el 497) por el fallecido Anastasio a Teodorico. La práctica de la congelación de la imagen del emperador delegante, incluso siglos después de su muerte, se mantuvo constante durante toda la Edad Media, con los lombardos, los carolingios y las emisiones comunales italianas siguientes.

Con la última fase de Totila (y seguramente con Vitiges) también se retiró la obligación de incluir una prueba de la autorización imperial en las monedas de oro: se emitieron monedas con leyendas confusas adrede y por último con el nombre del rey godo.

Los volúmenes de emisión de la moneda ostrogoda no se podían comparar ni de lejos con los del Imperio bizantino. No tenemos noticias de más de un taller por ceca. Las cecas se distribuyeron por el territorio, probablemente para simplificar los problemas de abastecimiento, tal vez especializándose en cada metal.

Entre los bizantinos y los lombardos. Si en época ostrogoda el territorio italiano todavía era básicamente homogéneo desde el punto de vista de la cultura monetaria, con las devastaciones de la larga guerra contra los bizantinos se crearon las condiciones para su profunda diferenciación en áreas distintas no sólo en términos políticos sino también culturales, lingüísticos y religiosos. Y lo mismo ocurrió con la cultura monetaria. Se trazaron las diferentes Italias que aún hoy se pueden percibir en el actual Estado unitario.

Ello se vio favorecido claramente por la sistemática sustitución del *stock* monetario llevada a cabo por los bizantinos durante la guerra y por la enajenación de la moneda ostrogoda por parte de los francos en el norte de Italia, durante mucho tiempo bajo su control.

La reunificación de la península por parte de los bizantinos tras la derrota de los ostrogodos, y de los francos que habían intentado heredar su puesto, fue imperfecta y duró demasiado poco para llevar a cabo la reunificación económica y monetaria. La irrupción de los lombardos (desde el 569) separó para siempre de Bizancio a gran parte del norte y del centro-sur de Italia (Spoleto y Benevento). Italia dejó de ser durante mucho tiempo, hasta Carlomagno, el natural trámite para el paso de hombres, mercancías, ideas y moneda, del

área mediterránea a la Europa continental. La tradicional enemistad entre franco-merovingios y lombardos había transformado los Alpes en una barrera insuperable: el tráfico se desplazó hacia Occidente, a Provenza y el valle del Ródano.

Los lombardos venían del área panonia, fuera del Imperio, sin una determinada cultura monetaria: conocían la moneda sólo como ornamento, joya, medio de atesoramiento, amuleto y símbolo de estatus. Tenemos unos valiosos testimonios de ello en las imitaciones de tremises «barbarizados», no sabemos si producidos en las tierras de origen o ya en Italia.

En cambio el territorio que primero saquearon y luego ocuparon mantenía una cultura monetaria que resistió mucho tiempo. De esta forma siguió circulando en Italia, ante la indiferencia de los nuevos ocupantes, la anterior moneda romana, ostrogoda y bizantina. Este mercado también estaba alimentado con materiales producidos ad hoc en los territorios que aún pertenecían a los bizantinos (en Rávena y quizás en Liguria), y con imitaciones locales, en oro y plata. Tal vez existía un centro de producción en Cividale. Por último no podemos descartar que hubiera una producción «autónoma» de piezas de poco valor nominal en cobre, para la circulación menor, con tipos de tradición romana (la Cruz con guirnalda, la Victoria, etcétera).

Se siguieron usando los tres metales, el oro para el tremís y la plata para las fracciones inferiores de la silicua, el cuarto y sobre todo el octavo.

El establecimiento de los lombardos en el norte de Italia y la ampliación progresiva de su control en áreas cada vez más vastas (aunque la resistencia de los bizantinos de la costa adriática, de Liguria y de Emilia fue muy tenaz) llevaron al reconocimiento de la necesidad de controlar la circulación y el monopolio de las emisiones. Ello se produjo con Autario o con Agilulfo, con modalidades que fueron ratificadas en el posterior Edicto de Rotario pero que ya existían antes.

El mundo lombardo no estaba todavía lo suficientemente maduro para llegar a la moneda «nacional»: las emisiones de los tremises de oro, puede que tras alguna autorización oficial, fueron por tanto «seudoimperiales», a nombre del emperador Mauricio Tiberio (582-602), cuyo nombre permaneció inmovilizado en la moneda hasta la segunda mitad del siglo VII, con un formal reconocimiento de la autoridad imperial en el reino.

En el área de Benevento, aún más cercana al poder bizantino, este proceso parece que se puso en marcha más tarde, con la presencia en el anverso de las monedas sobre todo del emperador Heraclio (610-641).

La Italia lombarda se mantuvo así en el ámbito territorial de la cultura monetaria basada en el oro, o sea, en el sólido de Bizancio, aislándose del resto de Europa, que entonces empezaba un recorrido de progresivo acercamiento a una circulación de plata únicamente, que se cerró, con denarios y *sceatta* de plata, en los años 670-680.

Se siguieron usando los tres metales. Cuando no les preocupaba el cobre, cuya necesidad tal vez estaba cubierta por la enorme cantidad de monedas que dejaron las épocas anteriores de gran monetización, se ocuparon de la producción de plata, con tradiciones tipológicas ostrogodas. En la cara de las minúsculas monedas emitidas entre finales del siglo VI y todo el siglo VII se ponía un busto con leyenda «barbarizada» (puede que deliberadamente). En el reverso estaba el monograma de la autoridad emisora, de difícil interpretación: para algunos investigadores

quizá están representados los reyes Agilulfo, Grimoaldo, Bertarido. Para otros podrían tratarse también de monedas ducales, con un Faroaldo de Spoleto, un Ago y un Wechtari de Friuli.

Todo ello hace extremadamente complejo el problema de la localización de las cecas, imposible en la primera fase de caos y puede que se reconozca alguna posteriormente, por lo menos para el oro, en Pavía, sede de la corte real, y en Benevento, sede de la corte ducal. Poco sabemos de su organización interior. Tenemos sólo las endebles indicaciones de las letras y de los símbolos puestos en la moneda, interpretados por muchos como señal indicativa de cecas diferentes; en cambio según otros hacen referencia a los *monetarii,* responsables directos de las emisiones, según el modelo contemporáneo merovingio. De éstos se tiene en el siglo VIII un solo testimonio, con una emisión de tremises en los que, alrededor del busto del rey (que necesitaba que se le reconociera con una leyenda), aparece la indicación *marinus mon*(etarius). Mucho más tarde, con Liutprando (712-744), aparecieron otros nombres, esta vez en el busto del rey: *ambrosi [...], lopo, anthemo, comoad* o *somoad* (en colecciones privadas) y dos incomprensibles. El nombre de *anthemo* aparece en el anverso de la emisión de Ratchis (744-749) con el busto frontal del rey. A mediados del siglo VII hubo una fase de experimentación, con la propuesta de dos tipos nuevos, como en una emisión con dos monogramas, en el anverso y en el reverso, de difícil atribución (¿Ariperto I, Godeberto, Bertarido, Grimoaldo?), en la emisión citada de *marinus,* hasta el primer intento de una monetización «nacional», sin indicación de la autoridad imperial delegante, a la que los demás pueblos germánicos habían llegado el siglo anterior, o incluso antes.

Esta decisión se debió a Cuniperto (688-700), con un tipo de tremís al principio (con oro de baja ley) con la Victoria en el reverso pero con su nombre en las dos caras de la moneda y con el título de *rex* (fig. 69). Después siguió con una moneda reformada, con un alto porcentaje de oro y un peso de 1,5 gramos aproximadamente, producida en una ceca organizada con personal nuevo, de formación bizantina, con tipos totalmente renovados. La cara presentaba un refinado busto del rey al estilo de las monedas imperiales del siglo IV, y el reverso al santo protector «militar» de los lombardos, el arcángel Miguel, de pie y frontal.

Esta emisión, que Cuniperto logró imponer en el mercado interior en detrimento de las emisiones anteriores, aunque fueran «peores», estaba destinada a competir con la moneda del Imperio bizantino, que precisamente esos años parecía estar en una crisis profunda, bajo el empuje del avance árabe. En realidad la crisis bizantina fue superada y el reino lombardo se vio de nuevo abocado a una situación periférica de estancamiento económico. Las emisiones siguientes, hasta mediados de siglo, marcaron una continua devaluación en el porcentaje del metal, en el peso, en la calidad del grabado y en la técnica de la forja. Quizá también disminuyó el control de la ceca central sobre las emisiones, aunque los hallazgos indican que el reino era

Figura 69. Ceca de Pavía, tremís de oro del rey Cuniperto, 688-700.

impenetrable para la moneda exterior, tal vez más por falta de intercambios que por decisión proteccionista.

A mediados del siglo VIII conoció un nuevo intento de reformar las emisiones. Resulta evidente, con Ratchis y Astolfo, el esfuerzo por conseguir un porcentaje de oro aceptable (del 35-40% se volvió al 60-62% de oro en la aleación). Después de un infeliz intento por representar el busto del rey Ratchis frontal, las tendencias anicónicas, en esta fase ampliamente extendidas también en el mundo bizantino y en el árabe, se manifestaron en la renuncia al retrato en el reverso, sustituido por elementos epigráficos (un monograma variable que aún no se ha descifrado). En el reverso se mantuvo a san Miguel, símbolo nacional, muy estilizado. Pero también él desapareció, después de una extraordinaria emisión, con la reforma monetaria promovida por Desiderio (756-774).

El nuevo rey venía del Ducado de Tuscia, la actual Toscana, donde tenían una experiencia monetaria muy diferente, basada en formas de autonomía municipal desconocidas en el norte de Italia. En efecto, algunas ciudades habían emitido, puede que ya en el siglo VII, tremises con su monograma y, posteriormente, en el siglo VIII, tremises con su nombre y la definición de *flavia* (real) o *gloriosa*. El tipo, por sus características totalmente anicónicas, fue definido como «estelar» (fig. 70).

Figura 70. Ceca de Sibrium, tremis de oro («estelar») del rey Desiderio, 757-774.

Astolfo fue el primero que les puso su nombre (en Lucca) y Desiderio lo impuso en todas las monedas del reino.

La reforma probablemente confirmó la descentralización de la producción en una serie numerosa de centros, de los que quizá se quería obtener la lealtad a la corona, y que tal vez no conocemos aún en su totalidad. Conocemos emisiones de Ivrea, Lucca, Milán, Novate (no localizada), Pisa, Piacenza, Pombia, *Sibrium*, *Ticinum* (Pavía), Treviso, Vercelli, Vicenza, Reggio Emilia, Brescia, con una cantidad de acuñaciones que no parece elevada.

La reforma de Desiderio no logró detener el declive inevitable, tanto en el porcentaje de metal como en la técnica de incisión y forja, de las emisiones lombardas, en una situación económica seguramente en grave crisis, también debido a la cada vez más agresiva presión de los francos, primero de Pipino y luego de Carlos, el futuro Carlomagno.

La Italia bizantina. La conquista lombarda nunca fue completa. Amplias áreas bizantinas resistieron largo tiempo; otras no llegaron a caer jamás. Sólo con Rotario (636-652) los lombardos completaron en parte la conquista de la tierra firme véneta (la costa, con la laguna, no cedió y ahí surgió Venecia) y de Liguria. La toma de Emilia fue muy lenta: Bolonia cayó en el 727; Astolfo poseyó Rávena sólo del 751 al 756; Roma nunca fue tomada. Y lo mismo ocurrió con Nápoles y otros centros de la costa de Campania, en gran parte del extremo sur de Italia y Sicilia.

En estas áreas, divididas y a menudo con difíciles comunicaciones entre ellas, las cecas se multiplicaron y hubo una resistencia de la economía y del sistema de circulación y de emisión bizantina, pero al mismo tiempo se produjo una evolución hacia

soluciones locales, a veces muy condicionadas por el adyacente mundo lombardo.

Todas mantuvieron una circulación trimetálica, muy sofisticada, que sin embargo mostraba signos de crisis entre los lombardos. Pero Rávena y Roma desarrollaron una tradición de emisiones de plata. Para Rávena el mercado de referencia fue precisamente la llanura del Po lombarda y, en las primeras fases, también el espacio europeo transalpino, que buscaba las pequeñas piezas de plata bizantinas o las cada vez más frecuentes imitaciones lombardas.

Roma, con menores intercambios monetarios con el exterior (sus monedas llegaban sólo a las áreas limítrofes, sobre todo beneventanas, como las habitadas por los búlgaros de Campochiaro, en el actual Molise), desarrolló una similar tradición argéntea, con la consolidación de la autonomía papal, que estaba representada con el monograma o con el nombre del papa en la moneda, según las antiguas tradiciones occidentales. Desde la segunda mitad del siglo VII, con Sergio I (687-701), la ceca papal emitió minúsculas fracciones (quizá con el peso de dos silicuas), conocidas sobre todo por un núcleo recientemente divulgado, llamado el «escondrijo del Tíber».

Al mismo tiempo se siguió emitiendo moneda de cobre, con el valor nominal típico de XX *nummi*, que dejó de ser emitido hacia los años 720-730, coetáneamente a la caída del porcentaje de oro en las monedas. De esta forma el área romana se separaba claramente de la siciliana, donde el porcentaje de oro de las monedas estaba aumentando precisamente entonces, y se dirigía hacia una evolución que llevaría a la moneda de plata exclusiva. Los contactos preferentes instaurados con el Occidente franco-merovingio, en busca de una defensa de la agresividad lombarda, que Bizancio ya no refrenaba, tuvieron como consecuencia una temprana adhesión (pero siempre en la segunda mitad del siglo VIII) a las preferencias por un único metal, la plata, de los señores aliados. Las emisiones de plata con los emperadores de Bizancio siguieron así hasta Adriano I (772-795), que luego siguió emitiendo él solo, con el busto frontal de san Pedro.

El proceso fue diferente en Sicilia, que en tiempos de Heraclio (610-641) se convirtió en un centro económico y político de primera categoría en el contexto del Imperio de Bizancio. Las emisiones de sus cecas, sobre todo Siracusa, conquistaron el mercado restante del sur de Italia, en detrimento de las emisiones constantinopolitanas y también de las romanas. Sin embargo la estructura del *stock* monetario disponible desde el siglo VII en Sicilia y el sur de Italia fue muy diferente del de los demás territorios directa o formalmente dependientes de Bizancio. Parece que las emisiones se limitaron al oro y al cobre (muy abundante). La plata, tan extendida en el resto de Italia (puede que también entre los lombardos), resulta ausente. La cultura monetaria en Sicilia y el sur de Italia no parece sufrir caídas ni en el siglo IX, que conoció una crisis generalizada en todo el mundo bizantino. La presencia de la moneda es constante en todas partes: las emisiones de Sicilia fueron sustituidas, en Pulla y Calabria, con la llegada de los árabes a la isla, por las de Constantinopla. Otras áreas periféricas también gozaron de la presencia de cecas en activo. Tal vez Liguria, hasta la conquista lombarda (643), tuvo una ceca que emitía moneda de plata. Tal vez hubo emisiones –de difícil localización– en las áreas adriáticas del norte, donde más tarde, en el siglo IX, entró en función la ceca de Venecia, en un sistema económico que funcionaba como charnela entre el mundo occidental carolingio y el

mundo mediterráneo bizantino y árabe. Nápoles desarrolló su propia tradición de emisiones, en parte paralela a la romana.

Benevento lombarda. Un elemento de separación fundamental en la definición de la progresiva regionalización de los sistemas monetarios de las Italias de los siglos VII y VIII fue el poderoso ducado de Benevento. Su ubicación interrumpía la continuidad de los territorios bizantinos y formaba una charnela entre mundos que se iban diferenciando cada vez más, aunque se encontraran todos en oposición al mundo merovingio occidental.

Bajo algunos aspectos el sistema beneventano, que adquirió visibilidad durante el siglo VII, con emisiones de tremises seudoimperiales a nombre de Heraclio, se acercaba al del reino lombardo, pues también prefería la moneda de oro y los pequeños valores nominales en plata, penalizando la circulación del cobre, asegurada tal vez por materiales más antiguos conservados. Del mismo modo la moneda beneventana parece acceder muy tarde a formas «nacionales», cuando se puso la inicial del duque en la moneda, a partir de Gisulfo I (689-706), pero no superó, en el siglo VIII, el respeto sacral de la imagen del emperador, como autoridad delegante, en la moneda, incluso con leyendas intencionadamente someras y carentes de significado. La moneda beneventana, que permaneció fiel al sistema bizantino también en la emisión y en la elección de los tipos, con tremises y sólidos de peso análogo a los bizantinos, constituía de esta forma un modelo de ambigüedad jurídica, ejemplar para los territorios limítrofes, que formaban parte de una cultura monetaria de áreas diferentes y enfrentadas.

Carlomagno en Italia. Con la llegada de Carlomagno a Italia se cumplía el proyecto de Teodeberto de la adquisición de Italia al reino franco, presupuesto para reivindicar el poder imperial occidental y constantiniano. El intento había fracasado después de la guerra grecogoda, llevada de forma autónoma y antibizantina por los francos. Los francos se quedaron sólo con algunos territorios cisalpinos más allá de la línea divisoria, que luego se incluyeron en el conjunto merovingio, también desde el punto de vista económico-monetario. Por ejemplo, Aosta y Susa fueron sedes de cecas merovingias. En el 774 Carlomagno, consolidando los intereses francos que anteriormente ya habían sido ratificados, impuestos tanto en el Exarcado como en el territorio papal, derrotó a Desiderio y se convirtió en *rex langobardorum*. El territorio lombardo no se integró inmediatamente en el sistema económico y monetario del resto de la Europa carolingia, que ya desde los años 670-680 había adoptado el monometalismo argénteo, sino que Carlomagno siguió emitiendo todavía durante algunos años, hasta el 781, tremises «estelares», exactamente del mismo tipo del de su antagonista lombardo, en una serie bastante numerosa de cecas, muchas de las cuales ya funcionaban desde antes (fig. 71).

Después de esta fecha también se introdujo en Italia el denario de plata «ligera», con un peso aproximado de 1,3 gramos, que, en el marco de las reformas que afectaron a todo el Imperio carolingio, se

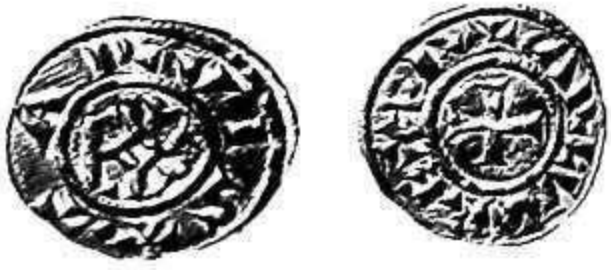


Figura 71. Ceca de Treviso, denario de plata de Carlomagno, 781-800.

sustituyó en el 793-794 por emisiones más pesadas, con denarios de 1,75 gramos aproximadamente. El sistema de emisión fue modificado profundamente: en el reino se cerraron casi todas las cecas, debido también a una probable crisis económica, que vio cómo se reducía su necesidad y se frenaba la circulación. Milán, en Austrasia, era sin duda la ceca más importante; a Treviso, en Neustria, se le unió pronto Venecia y luego fue sustituida por Verona; Pavía tenía la ceca palatina.

Mientras existió sólo el valor nominal del denario, a veces acompañado por óbolos, las tipologías se redujeron y se hicieron uniformes, con el monograma, la cruz, el templete, la inscripción. Con Ludovico Pío, en todas las cecas, también se puso en el anverso el busto del emperador. Era una significativa afirmación simbólica de la soberanía imperial occidental, que ya había sido propuesta en unas pocas emisiones de Carlomagno (812-814). Desde el 855 se mantuvo el tipo único con el templete (tal vez el frontis de la Capilla Palatina) y la leyenda *xristianareligio*.

Al principio la integración en el área política del Imperio carolingio supuso la apertura del mercado italiano a la penetración de la moneda acuñada en el resto de Europa, presente con mucha frecuencia en los hallazgos, y puede que también la fuga de Italia de la moneda de oro hacia mercados en los que no había sido depreciada. Italia se convirtió en territorio de tránsito de moneda –también árabe– hacia el norte.

La integración supuso un sensible impulso a la homogeneización de los sistemas monetarios en el territorio del reino y en los condicionados políticamente. Se excluyeron los últimos territorios bizantinos del sur de Italia y de Sicilia (hasta la conquista árabe), más allá del diafragma beneventano, que tuvieron a partir de esta fase una evolución propia con el cierre total de las fronteras.

Tanto en los ex territorios bizantinos del centro y del norte (Roma, Rávena, la zona lacustre con Venecia) como en el ducado de Benevento, que asumió la herencia del reino lombardo convirtiéndose en principado, se pasó inmediatamente al sistema de circulación y de emisión del denario de plata. Éste también se adoptó en Benevento, donde durante un breve periodo se reconoció como *rex* a Carlomagno. Además, como autoridad delegante, hasta el 774 emperador de Bizancio, como figuraba en las monedas, se convirtió para todos en el rey de los francos, que al final asumió el título de emperador, heredero de Constantino. Como reconocimiento a su dependencia formal del Imperio de Occidente renacido, tanto Roma como después Venecia emitieron moneda, aunque la segunda no dejó de presentar tipologías ambiguas, que ponían en duda el reconocimiento del delegante (+ *ds cvserva roma np* = *Deus conserva Romanorum imperium*).

Aun así, el control carolingio sobre Italia fue débil y la realidad económica local pareció estancarse. Mientras las cecas periféricas se movían cada vez más con mayor autonomía, tanto en Venecia como en Verona y Roma (donde se citaba siempre al emperador carolingio), las cecas centrales de Milán y Pavía sufrieron una progresiva decadencia estilística y técnica de las emisiones. En el siglo IX también se produjo el fenómeno de la extraordinaria dilatación del diámetro de los «denarios anchos», con un anómalo adelgazamiento de la moneda, en la que las huellas se superponían y se confundían.

La evolución de este periodo, que se cierra con la renovación de los otones, resulta confusa, en un escenario económico de escasa vitalidad en el que empezaban a manifestarse los primeros signos de auto-

nomía local, que más tarde tendrían un reflejo importante también en las emisiones.

En cualquier caso se había definido una nueva frontera entre el mundo carolingio y el mediterráneo, entre el mercado de la moneda de plata y el mercado de la moneda de oro. Durante algunas décadas Benevento formó parte de los dos mundos: siguió emitiendo en la ciudad, hasta Sicardo (832-839) y Siconolfo (Salerno, 839-849) sólidos y tremises en un oro cada vez más pálido, junto a denarios de peso y porcentaje de oro análogo a los denarios carolingios pero con tipos autónomos. En el oro, con Sicone (817-832), se intentó, aunque por poco tiempo, crear un tipo nacional con un san Miguel frontal en el reverso (fig. 72).

A mediados del siglo IX se dejó de emitir en oro: la función de Benevento como charnela con el colindante territorio bizantino, con la posibilidad de actuar en dos mercados contemporáneamente, se había agotado. El principado ya se había integrado –económica y durante algún tiempo también políticamente (866-871)– en los dominios de Ludovico II, quien emitió moneda de plata, también con la mujer Angilperga, con tipos carolingios junto a tipos locales. A finales de siglo la producción de plata también se acabó, a causa del desplazamiento del baricentro político y económico hacia la costa tirrena, donde otros centros fueron los protagonistas de las emisiones del siglo X.

Figura 72. Ceca de Benevento, sólido de oro de Sicone, príncipe de Benevento, 817-832.

Roma desarrolló, en esta fase, una tipología monetaria propia, a menudo con el busto de san Pedro, que anticipaba las preferencias del Medievo más tardío, en un sistema de pesos que se distanció muy pronto del carolingio. Tras la muerte de Ludovico Pío se volvió de hecho al denario de 1/240 de libra (libra romana de 327 gramos), de 1.36 gramos. Esto indicaba un debilitamiento de la tutela carolingia sobre el Papado y también un aislamiento del Estado, si bien dependía formalmente del Imperio, del resto de Italia. La producción cesó, claro indicio de una economía en crisis, quizá con Benedicto VII (974-983). Mientras tanto el fenómeno de las peregrinaciones llevaba a Roma unas cantidades imponentes de moneda extranjera, que no parece haber influido mucho en la estructura de la circulación.

En el siglo IX siguió una evolución propia Nápoles, que permaneció autónoma, emitiendo medios *follari** con Stefano III (821-831), *follari* con Sergio I (840-861) y Atanasio (877-898), y en los años 868-886 también denarios de plata: de esta forma mantenía una tradición bizantina, y al mismo tiempo formaba parte del mercado de la plata que ya se había extendido de modo irreversible por todo el centro-sur no bizantino de Italia.

Por último Sicilia, ocupada por los árabes y situada en el centro del Mediterráneo, desarrolló su propia política de emisión, muy distinta a la de la Europa cristiana, aunque no faltaron unos recíprocos condicionamientos.

Ermanno A. Arslan

▷ Arslan, E. A., «Una riforma monetaria di Cuniperto, re dei Longobardi (688-700)», *Quaderni ticinesi di Numismatica e Antichità Classiche* XV (1986),

* Del antiguo *follis* (*N. del T.*)

pp. 249-275; *id.*, «Sequenze dei conii e valutazioni quantitative delle monetazioni argentea ed aurea di Benevento Longobarda», en *Rythmes de la production monétaire, de l'antiquité à nous jours*, Actas del Congreso Internacional organizado en Paris del 10 al 12 de enero de 1986, Paris 1987, pp. 387-409; *id.*, «La monetazione dei Goti», *Corsi di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina* XXXVI (1989), pp. 17-72; *id.*, «Emissioni monetarie e segni del potere», en *Comunicazione e produzione artistico-letteraria nell'alto medioevo occidentale. Settimane di Studio del CISAM* (Spoleto, 4-10 de abril de 1991), XXXIX, Spoleto, 1992, pp. 791-854; *id.*, «La struttura delle emissioni monetarie dei Goti in Italia», en *Teodorico il Grande e i Goti d'Italia*, Actas del XIII Congreso Internacional de Estudios sobre la Alta Edad Media (Milan, 2-6 de noviembre de 1992), Spoleto, 1993, pp. 517-554; *id.*, «La circolazione monetaria (secoli V-VIII)», en *La storia dell'Altomedioevo italiano (VI-X secolo) alla luce dell'archeologia*, Actas del Congreso Internacional (Siena, 2-6 de diciembre de 1992), Florencia, 1994, pp. 497-519; *id.*, «Mutamenti di funzione e di struttura degli stock monetari in Europa tra V e VIII secolo», en *Morfologie sociali e culturali in Europa fra tarda antichità e alto medioevo. Settimane di studio del CISAM* (Spoleto, 3-9 de abril de 1997), XLV, Spoleto, 1998, pp. 379-461; *id.*, «Il ripostiglio di monete auree beneventane e bizantine "da Napoli 1896" nella collezione di Re Vittorio Emanuele III», en *Festschrift fuer Katalin Biró-Sey und István Gedai zum 65. Geburtstag*, Budapest, 1999, pp. 237-253; *id.*, *Catalogo delle Monete Bizantine del Museo Provinciale di Catanzaro*, Catanzaro, 2000; *id.*, «Considerazioni sulla circolazione monetale protobizantina a S. Antonino», en Mannoni, T. y Murialdo, G. (eds.), *S. Antonino: un insediamento fortificato nella Liguria bizantina*, Bordighera, 2000; *id.*, «Zecche e circolazione della moneta e Il Tremisse "Stellato" di Desiderio per Brescia. La moneta tra Longobardi e Carolingi», en C. Bertelli y G. P. Brogiolo (eds.), *Il futuro dei Longobardi. L'Italia e la costruzione dell'Europa di Carlo Magno*, catálogo de la exposición (Brescia, 18 de junio-19 de noviembre de 2000), Milán, 2000, pp. 107-121, y en *Saggi*, pp. 197-209; *id.*, «Tra romanità e altomedioevo: autorità delegante ed autorità delegata nella moneta», en P. Delogu (ed.), *Le invasioni barbariche nel meridione dell'impero. Visigoti, Vandali, Ostrogoti*, Actas del Congreso en la Casa delle culture de Cosenza del 24 al 26 de julio de 1998, Soveria Mannelli, 2001, pp. 297-319; Arslan, E. A., y Morrisson, C., «Monete e moneta a Roma nell'Alto Medioevo», en *Roma fra Oriente e Occidente. Settimane di studio del CISAM* (Spoleto, 19-24 de abril de 2001), XLIX, Spoleto, 2002, vol. II, pp. 1255-1305; Bernareggi, E., *Moneta langobardorum*, Milán, 1983; Cagiati, M., *La zecca di Benevento*, Milán, 1916-1917; Grierson, Ph., *Catalogue of the Byzantine Coins in the Dumbarton Oaks Collection and in the Whittemore Collection*, vol. III/1: *Leo III to Michael III (717-867)*, vol. III/2: *Basil I to Nicephorus III (867-1081)*, Washington D.C., 1973; Grierson, Ph. y Blackburn, M., *Medieval European Coinage*, I: *The Early Middle Ages (5th-10th centuries)*, Cambridge, 1986; Hahn, W., *Moneta Imperii Byzantini*, 3 vols., Viena, 1973-1981; Morrisson, C., *Catalogue des monnaies byzantines de la Bibliothèque Nationale (491-1204)*, 2 vols., París, 1970; *id.*, «La Sicile byzantine: une lueur dans les siècles obscurs», *Numismatica e Antichità Classiche* XXVII (1998), pp. 307-334; O'Hara, M. D., «A Find of Byzantine Silver from the Mint of Rome for the Period A. D. 641-752», *Revue Suisse de Numismatique* LXIV (1985), pp. 105-140; Rovelli, A., «La circolazione monetaria (secoli V-VIII)», en *La storia dell'altomedioevo italiano (VI-X secolo) alla luce dell'archeologia*, Actas del Congreso Internacional (Siena, 2-6 de diciembre de 1992), Florencia, 1994, pp. 497-519; *id.*, «La circolazione monetaria a Roma nei secoli VII e VIII. Nuovi dati per la storia economica di Roma nell'alto medioevo», en P. Delogu (ed.), *Roma Medievale. Aggiornamenti*, Florencia, 1998, pp. 79-91; *id.*, «Emissione e uso della moneta: le testimonianze scritte e archeologiche» (1998), en *Roma nell'Alto Medioevo. Settimane di studio del CISAM* (Spoleto, 27 de abril-1 de mayo de 2000), XLVIII, Spoleto, 2001.

II. SIGLOS X-XV

La monetización en Italia entre los siglos X y XV. Entre los siglos X y XI, el uso de la moneda se extendió de forma notable, en un proceso relacionado con lo que se ha llamado la «Revolución comercial» de la Europa medieval.

En Italia la producción de las cecas imperiales de Pavía y Milán se reorganizó en época otoniana: los denarios *ottolini*, como a menudo los definían los documentos, se convirtieron en la nueva moneda difundida en toda Italia, llegándose a acercar in-

cluso a las regiones del sur, bizantinas y lombardas. En el sur el desarrollo monetario se manifiesta en la producción local de tarines de oro de imitación árabe en las cecas de Amalfi y Salerno desde el siglo X, marcando una orientación nueva con el abandono del modelo áureo bizantino –el sólido de cuatro gramos y medio– y la preferencia por un valor nominal más ligero –el tarín de un grado aproximado, de uso en la Sicilia árabe.

Entre los siglos X y XI el contenido metálico de los denarios de plata del norte de Italia se devaluó progresivamente, pero también aquí se puede ver una señal de una economía en rápido desarrollo, con la producción de un número cada vez mayor de monedas de menor valor que se difundían cada vez más en el uso cotidiano.

En torno a 1140 en Italia, y no sólo aquí, se observa la apertura de nuevas cecas (a partir de Génova, Asti, Piacenza); el Imperio estaba perdiendo el monopolio del derecho de acuñación mientras que, con o sin concesión imperial del *ius monetae*, las ciudades italianas empezaban a batir moneda autónoma. Luego fueron las ciudades las que tuvieron que ceder a otros poderes el control de la ceca. En Roma en 1188 el municipio tuvo que «devolver» al papa Celestino III «el Senado, la ciudad y la ceca», de la que se quedaba con la tercera parte de los beneficios.

Hacia finales del siglo XI y comienzos del XII se empezaron a producir grandes monedas de plata, para representar los valores más altos; en 1252 Génova y Florencia empezaron a acuñar monedas de oro, y desde entonces también un gran número de cecas comenzaron a producir monedas de oro, de plata y mixtas, de varios tamaños y aleaciones.

La experiencia italiana en la producción de moneda desempeñó a lo largo del siglo XIII un papel de guía en Europa, y desde finales del siglo se llamaron a «toscanos» y «lombardos» para que dirigieran las cecas de muchos Estados europeos. Merece la pena hablar de esta experiencia, empezando precisamente por las cecas y su funcionamiento.

Producción de moneda: las cecas entre Estado y empresa. La producción de moneda fue completamente manual hasta el final del siglo XVI y, por tanto, la instalación de las cecas fue siempre bastante sencilla, aunque sus dimensiones variaban. Se puede reconstruir el organigrama de una ceca de la siguiente forma: a la cabeza estaban los *magistri* responsables ante la autoridad. Éstos podían ser funcionarios elegidos por el municipio, como en el caso de Florencia o Venecia, y su cargo duraba un breve periodo, generalmente seis meses o un año, para evitar abusos o intereses privados en la gestión; también podían ser empresarios, a menudo banqueros con facultad para suministrar el capital necesario, los cuales tomaban en arriendo la ceca y la dirigían por cuenta del Estado, como en el caso de la ceca de Nápoles a partir de Carlos I de Anjou y de otras muchas cecas. Los *magistri* podían valerse de supervisores *(superstantes)*: a los niveles más altos se les confiaba la custodia de las llaves de las cajas fuertes que contenían los metales preciosos y, aún más preciosos, los cuños: en efecto, el robo de cuños implicaba la posible acuñación de monedas de baja ley con tipos oficiales, con un grave peligro de fraude y falsificación. Importante era el papel de los ensayadores y afinadores de metal, estos últimos responsables de preparar las «pastas» según la dosis prevista por la autoridad; en quilates se medía el oro puro para las monedas de oro y en onzas de 24 denarios (en Italia) la plata fina para las monedas de plata: la capacidad para

distinguir incluso mínimas fracciones de quilate o de onza era indispensable para garantizar las ganancias de la ceca, aún más que para producir monedas que respondieran de manera efectiva a lo que fijaba la autoridad. Una prerrogativa de los cambistas y mercaderes en general era la capacidad de reconocer también la calidad intrínseca de las monedas. A este respecto son importantes las referencias a las monedas y hasta listas enteras incluidas en los libros de contabilidad y en los tratados de matemáticas: para cada tipo de moneda se indican las respectivas informaciones sobre el contenido del metal puro, a veces con referencias muy concretas también a las distintas «acuñaciones» de una misma moneda con el metal puro reducido progresivamente; sin embargo no siempre es posible fechar estas referencias con seguridad.

Lo que hizo de los mercaderes y banqueros toscanos y lombardos unos grandes gestores de cecas en la Europa Medieval entre finales del siglo XIII y comienzos del XV no fue sólo el capital sino, además, y puede que incluso antes, su habilidad en el hacer cuentas y en el ensayo de los metales, en el dividir y percibir las fracciones: no es una casualidad si tenían una cultura matemática muy desarrollada, y fueron los primeros en Europa que usaron los números árabes, difundidos precisamente por Leonardo Fibonacci de Pisa, que los había aprendido en Túnez cuando trabajaba en la compañía mercantil del padre.

Los *fonditores* fundían el metal y lo preparaban en barras o planchas que luego pasaban a los afiladores o cortadores, que las cortaban realizando los cospeles grosso modo según la forma y el peso establecido, mientras que los pesadores y enderezadores se ocupaban de que su peso fuera más preciso o de que fueran más «redondos». Antes de la acuñación los cospeles se trataban a menudo de forma que tuvieran un aspecto más «áureo» o más «argénteo» con la técnica del blanqueamiento, que producía un enriquecimiento superficial por eliminación química del metal bajo de ley.

Preparados de esta forma, los cospeles pasaban al monedero o acuñador, quien batía a martillo el cuño superior, fijo sobre el cospel metálico apoyado en el cuño inferior o yunque: así nacía la moneda con las improntas en las dos caras. Al final de la jornada los monederos tenían que devolver los troqueles a los guardianes. En líneas generales éste era el proceso productivo de una gran ceca. Las cecas menores confiaban a un personal reducido las operaciones que en las grandes cecas se encomendaban a operarios estrictamente especializados según una división del trabajo, que, como hemos visto, estaba definido por un léxico concreto muy diversificado. El gran prestigio italiano en la dirección de las cecas en la Edad Media le debe mucho a las cecas del reino de Sicilia normando y suabo: por este motivo el término italiano *zecca* (lo mismo que el castellano *ceca*) deriva del árabe *sikka*, cuyo uso pasó al norte de Italia durante los siglos XIII y XIV, sustituyendo el término latino *moneta*.

Pero ¿dónde estaban las cecas? Sus sedes son con frecuencia una señal clara de su papel en el corazón del Estado. Sobre todo cuando el Estado dirigía la ceca directamente y no mediante contrato de arrendamiento, la ceca ocupaba un lugar eminente: en la Alta Edad Media en la zona del antiguo foro (en Milán, en Verona, en Pavía); en el siglo XIII en Siena en el Palacio Público que también se llamaba indistintamente *ceca* («bulganum sive palatium comunis»), en Florencia junto al Palacio de la Señoría, desde mediados del siglo XIV en edificios detrás de la actual Loggia dei Lanzi, en Venecia enfrente del

Palacio Ducal. Puede que sorprenda la presencia de una actividad productiva tan ruidosa y en parte peligrosa como la de las cecas, con el riesgo constante de incendio, precisamente en el corazón de la ciudad: pero la necesidad del control estatal, y también simbólico y de imagen, era mayor que los aspectos negativos y las grandes cecas se mantuvieron en el centro del núcleo urbano. De todas formas otras muchas cecas tuvieron sus sedes en edificios alquilados, instaladas preferentemente alrededor de un patio abierto.

Con la moneda y su producción también estaban relacionados algunos aspectos altamente simbólicos además de prácticos: se acuñaban monedas siguiendo a los ejércitos, que evidentemente llevaban consigo un equipo adecuado aunque mínimo; también las cortes itinerantes requerían la presencia de personal acuñador, y son famosos los casos de monedas batidas «por despecho», como hicieron los florentinos en las puertas de Pisa o los pisanos a los pies de las murallas de Florencia.

Por lo tanto la fuerza simbólica de la moneda y sus tipos era grande.

Texto e imagen: imitaciones y falsificaciones. El tipo –dibujo y leyenda– que identifica la moneda representa a la autoridad que la emite y garantiza, y por tanto el aspecto exterior tiene un papel principal para el éxito de una moneda en la vida económica, y muchas veces también determina su nombre. A menudo la calidad de una moneda era visible a los ojos del público mediante sus tipos constantes y la estabilidad del peso y la ley: lo demuestra el florín de oro, que de 1252 a 1533 mantuvo para los tipos la flor de lis y el san Juan. La iconografía monetaria responde por tanto a las reglas de un enorme tradicionalismo que tendía a la inmovilización de los tipos. Este factor, junto con la forma circular y las pequeñas dimensiones de la moneda (poco más de 15 milímetros para los denarios, raras veces más de 30 milímetros para las monedas grandes) limitaba enormemente las posibilidades expresivas de los grabadores, que de todas formas han dejado pruebas de un gran ingenio (figs. 73-74).

Las representaciones, con frecuencia esquemáticas en el reducido espacio de las monedas, solían estar acompañadas por una leyenda, explicativa a veces pero no siempre. Los tipos para las monedas los elegía la autoridad emisora, según unas modalidades variables. ¿Cuántos eran capaces «entonces» de leer las inscripciones a menudo abreviadas y encerradas en un círculo angosto? ¿Y los dibujos, tantas veces llenos de atributos simbólicos?

Entre las imágenes más inmediatas estaban los símbolos de las ciudades: Génova eligió el tipo «parlante» de la puerta (IANVA); Florencia y otras muchas eligieron el santo protector y la cruz.

Para los reyes era más o menos normal tener su efigie en la moneda, como santo Tomás de Aquino recomendaba específicamente, y como los soberanos de su tiempo practicaban con sabiduría, el primero de todos Carlos I de Anjou, quien también se hacía retratar en grandes estatuas, o Bo-

Figura 73. Ceca de los obispos de Vic, condado de Osona (Cataluña), denario de plata, segunda mitad del siglo XI.

Figura 74. Chartres, condado, denario de plata, siglo XI.

nifacio VIII, quien fue el primer pontífice que se puso en una moneda después de más de dos siglos desde los últimos denarios *antiquiores* con el busto del papa.

Por supuesto el retrato no era el único signo de la autoridad: insignias, escudos o santos podían representarla. El conde del Tirol Mainardo eligió en Merano el águila de Augusto para indicar su nuevo parentesco con la Casa de Suabia, pues se había casado con la viuda de Conrado IV de Hohenstaufen, hijo de Federico II.

Los santos locales tuvieron un papel decididamente importante en la monetización comunal italiana: los numerosos santos obispos son un reflejo evidente del papel de los obispos en las ciudades medievales, y además el emperador había concedido a los obispos muchos privilegios de acuñación; luego las ciudades hicieron del santo obispo local (Ambrosio en Milán, Donato en Arezzo, Ciriaco en Ancona y muchos más) la figura de mediación en el traspaso de la autoridad al municipio. Pero, cuando el municipio fue reemplazado por otra forma de poder, entonces otros nuevos santos encontraron sitio en las monedas.

Entre los temas religiosos se puede recordar el sudario puesto como pequeño signo en los ducados de oro del Senado romano. No falta la representación de arquitecturas, ya sea como marcos de bustos o figuras enteras de santos o soberanos, ya sea como asunto principal en vistas de ciudades o basílicas o castillos. Excepcional es la presencia femenina en las monedas.

La imitación era muy frecuente, y respondía en muchos aspectos a las reglas del tradicionalismo e inmovilización de los tipos: imitaciones oficiales copiaban una moneda de éxito pero indicando la diferente autoridad emisora; sin embargo, las imitaciones fraudulentas «no declaradas» y de calidad inferior eran falsificaciones, en todos sus matices.

En Palermo los normandos siguieron acuñando moneda en árabe con la fecha de la Hégira y versículos del Corán, y sólo introdujeron gradualmente formas cristianas. También los cruzados en Tierra Santa acuñaron monedas que imitaban las árabes del lugar, con la profesión de fe islámica: sólo en 1251 el legado papal se dio cuenta y consiguió que el papa impusiera la introducción de tipos cristianos: las nuevas monedas fueron cristianas, es verdad, pero las leyendas siguieron estando en árabe.

Grabadores de cuños. Los grabadores de cuños, llamados en los documentos *intalliatores, incisores* o *sculptores cuneorum* o *ferrorum,* eran en su mayoría orfebres. Su condición y posición variaba de una ceca a otra: en algunos casos compartían los privilegios concedidos por reyes y emperadores a los monederos (por ejemplo, en 1401 el rey Ladislao de Durazzo, repitiendo un acta de Roberto de Anjou de 1326, confirmó los privilegios al personal de la ceca de Nápoles, incluidos los dos *incisores cuneorum*). A veces los grabadores, como en Pisa en 1286, también eran guardianes de los cuños, una función delicada que en otras cecas estaba reservada a otros.

Los grabadores en general preparaban los cuños en «grupos» compuestos por un

cuño-yunque *(pila)* y dos o más troqueles de martillo *(punzones)*, ya que estos últimos, al recibir directamente los golpes de martillo, sufrían un desgaste mayor y tenían que ser cambiados con más frecuencia: varios grupos de una *pila* y tres *punzones* se utilizaron en la acuñación de los carlines napolitanos de Carlos I de Anjou (1278), y una *pila* y dos *punzones* para las monedas de Pisa de 1318. Sabemos de intervenciones directas de algunos soberanos en la producción de cuños. Carlos I de Anjou siguió personalmente la preparación de nuevos carlines introducidos en 1278: el orfebre Giovanni Fortino fue llamado a la nueva ceca creada en Nápoles para preparar los cuños; después de haber examinado la prueba que se le envió a Roma, el rey ordenó que las letras de la leyenda fueran grabadas con más claridad, y que los cuños estuvieran alineados a cero grados, de forma que, al rotar la moneda en el eje vertical, las dos caras resultaran paralelas: la punta inferior del escudo debía coincidir con los pies de la Virgen y del Ángel del otro lado.

La moneda en la sociedad medieval. Los aspectos económicos de la moneda han sido hasta ahora los más estudiados, con especial interés por la circulación monetaria o la presencia de moneda extranjera. La moneda está en el corazón de los hombres y los cronistas hablan de ello a menudo, dejando entrever a veces un fuerte apego hacia la tradición y una aversión hacia cualquier intento de reforma de la moneda. En los contextos jurídicos la moneda se halla presente en las multas y en los testamentos, en los impuestos y en los préstamos: en cada caso hay que intentar distinguir entre moneda «de cuenta» y moneda «efectiva».

Más allá de los contextos económicos y jurídicos, aún es necesario seguir profundizando en el estudio de la moneda en muchos otros aspectos de la vida medieval. Monedas para la dote, para el regalo del novio a la novia, monedas para el nacimiento; para este último caso es interesante el ejemplo aparecido en la *Epístola napolitana* escrita en el siglo XIV por Boccaccio a Franceschino de Bardi: con ocasión del bautismo: «Ja' Squarcione portò la torcia accesa, piena piena di carlini» («Já Squarcione llevó la antorcha encendida, llena llena de carlines»).

Las monedas para la limosna eran una constante en la Baja Edad Media. Las reformas monetarias que introdujeron por primera vez monedas de cobre puro en el siglo XV en Nápoles y Venecia habían nacido en parte precisamente de la necesidad de socorrer a la plebe urbana que sin monedas pequeñas no podía sobrevivir. Las ofrendas en los lugares sagrados eran la regla, voluntarias o solicitadas por los clérigos, en las columnas de las iglesias o directamente en el altar.

De «moneda como memoria» habla explícitamente un cronista sienés del siglo XIV, cuando aclaraba una función aún poco explorada de la moneda: durante la ceremonia de fundación de la Torre del Mangia en 1325 se depositaron en los cimientos algunas monedas de la siguiente forma: «[...] y el operario del *comune* de Siena puso en el fondo de dicha torre algunas monedas para memoria de dicha torre». Puede que esta función de «memoria» estuviera extendida a otros campos del ritual medieval. En plena Edad Media y en la Edad Moderna aún se hacían algunas veces ofrendas en las tumbas, incluso en tumbas de santos, sin excluir la de san Francisco. Junto al valor de simple «ofrenda» creo que se puede apuntar una posible función añadida de «memoria» también en estos contextos: memoria personal, confiada a un objeto pequeño

como una moneda, duradera, de poco valor, accesible a todos, mediante el cual se podía establecer un «contacto» y dejar una «señal» de sí mismo.

Lucia Travaini

▷ *Corpus Nummorum Italicorum*, 20 vols., Roma, 1910-1943 (anónimo pero editado por el rey Victor Manuel III, se debe consultar con actualizaciones. Travaini, L., *Storia di una passione. Vittorio Emanuele III e le monete*, Salerno, 1991; Bompaire, M. y Dumas, F., *Numismatique Médiéval, monnaies et documents d'origine française*, Turnhout, 2000; Grierson, Ph., *The Coins of Medieval Europe*, Londres, 1991; *id.*, *Scritti storici e numismatici*, Spoleto, 2001; Grierson, Ph., y Travaini, L., *Medieval European Coinage with a Catalogue of the Coins in the Fitzwilliam Museum Cambridge*, vol. XIV: *Italy III (South Italy, Sicily, Sardinia)*, Cambridge, 1998; Maguire, H., «Magic and Money in the Early Middle Ages», *Speculum* LXXII, 3 (1997), pp. 1037-1054; Mueller, R. C., «Il circolante manipolato. l'impatto di imitazione, contraffazione e tosatura di moneta a Venezia nel tardo Medioevo», en *Italia 1350-1450: tra crisi, trasformazione, sviluppo*, Actas del XIII Congreso Italiano de Estudios de Historia y Arte (Pistoia, 10-13 de mayo de 1991), Pistoia, 1993, pp. 217-232; Panvini Rosati, F., y Travaini, L., *sub voce* «Conio», en *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. V, Roma, 1994, pp. 257-259; Sabatini, F. «Lingue e letterature volgari in competizione», en Pugliese Carratelli, G. (ed.), *Storia e civiltà della Campania. Il Medioevo*, Nápoles, 1992, pp. 401-431, en particular pp. 410 y 431; Spufford, P., *Money and Its Use in Medieval Europe*, Cambridge, 1988; Stahl, a. M., *Zecca. The Mint of Venice in the Middle Ages*, Baltimore, 2000; Travaini, L., *sub voce* «Italia. Monetazione», en *Enciclopedia dell'Arte*, cit., vol. VII, Roma, 1996, pp. 456-459; *id.*, *sub voce* «Moneta», *ibid.*, vol. VIII, Roma, 1997, pp. 520-524; *id.*, «Michelozzo di Bartolomeo, graveur à la Monnaie de Florence au XVe siècle», *Bulletin de la Société Française de Numismatique* LIV, 7 (1999), pp. 133-138; *id.*, *sub voce* «Ritratto. Monetazione», en *Enciclopedia dell'Arte*, cit., vol. X, Roma, 1999, pp. 49-51; *id.*, «Le monete del primo giubileo», en M. Righetti Tosti Croce (ed.), *Anno 1300: il primo giubileo. Bonifacio VIII e il suo tempo*, catálogo de la exposición (Roma, 11 de abril-16 de julio de 2000), Milán, 2000, pp. 121-125; *id.*, *sub voce* «Zecca», en *Enciclopedia dell'Arte*, cit., vol. XI, Roma, 2000, pp. 844-847; *id.*, «La terza faccia della moneta. Note per lo studio dell'iconografia monetale medievale», *Quaderni medievali* LII (2001), pp. 107-124; *id.*, «Sedi di zecca nell'Italia medievale», en *Luoghi della moneta. Le sedi delle zecche dall'antichità all'età moderna*, Actas del Congreso (Milán, 22-23 de octubre de 1999), Milán, 2001, pp. 69-85.

→ *véase también* **Orfebrería y técnicas de orfebre.**

Mosaico

I. MURAL

Presentación. En el mosaico, los vínculos materiales y técnicos que condicionan su resultado figurativo derivan específicamente de la unidad constitutiva de las teselas, tanto por su fabricación como por su empleo. A diferencia del pigmento pictórico, no se trituran ni se reducen durante el proceso ejecutivo, sino que conservan su carácter unitario y su forma y, como tal, se pueden identificar en la obra terminada. La construcción de la figura mediante la unión de aquéllas y la inevitable formación de intersticios impiden la unidad de superficie e interrumpen la continuidad del dibujo, así como tienden a favorecer la especialización técnica, por ejemplo a través de la distinción, contemplada en el *Edictum de pretiis* del 301, entre *pictor imaginarius*, a quien le corresponde el dibujo y/o la sinopia, y *magister musearius*, que dispone las teselas. Por otro lado, la misma producción material implica generalmente unas capacidades técnicas no comunes y unos ingentes recursos financieros. La muy extendida de las teselas doradas *a cartellina* (formadas por dos capas vítreas separadas por una hoja de oro) requiere, por ejemplo, la disponibilidad del oro y la tecnología de la elaboración del vidrio; en la *Schedula diversarum artium* de

Teófilo se habla del mosaico a la vez que de aquélla.

Por otro lado, estas peculiaridades constitutivas hicieron apreciar la técnica por la inalterabilidad en el tiempo de sus valores figurativos, por la resistencia a los agentes externos y, sobre todo, por las posibilidades expresivas relacionadas con la refracción indirecta de la luz sobre los elementos de color puro. Precisamente el brillo, el empleo de materiales preciosos y el ennoblecimiento derivado de éstos mediante la elaboración con el fuego (pensemos en la consideración reservada al vidrio y los metales), caracterizaron el mosaico medieval y lo hicieron un vehículo eficaz de significados simbólicos. En varias circunstancias lo revelan los propios *tituli*: «Aula claris radiat speciosa metallis / in qua plus fidei lux pretiosa micat» («El magnífico atrio resplandece de oro / aquí brilla la más preciosa luz de la fe»), se lee en el ábside de la basílica de San Cosme y San Damián de Roma (papa Félix IV, 526-530). Por estas mismas características, fácilmente interpretables en clave ultraterrenal, el *opus musivum* fue la técnica más prestigiosa de las empleadas en la decoración monumental.

En los primeros siglos de su historia, el mosaico mural no se distinguía por ejecución y lenguaje expresivo del de pavimento, o *lithóstroton*, del que deriva. Esta contigüidad, que fue uno de los motivos de su difusión durante la Tardoantigüedad, pronto desaparecería pero no antes de haber incluido las alfombras musivas en la renovación iconográfica de los primeros siglos del arte cristiano; pensemos, por ejemplo, en los pavimentos de Aquileya como obra emblemática.

En las decoraciones murales la utilización del mosaico historiado desarrollado a partir del antiguo se mantuvo durante siglos en los más importantes centros del Imperio de Occidente, pero será sólo en Oriente donde la gran tradición técnica garantizará una continuidad tan larga como la Edad Media (no hay motivos para pensar que fue interrumpida por las disputas iconoclastas). La amplia difusión que el mosaico llegará a conocer fuera del territorio del Imperio bizantino no se puede describir en continuidad con la producción antigua o tardoantigua. A partir del llamado Renacimiento carolingio, ésta se articula en varios fenómenos, muchas veces de larga duración o concatenados, que a través de distintas fases se habían puesto en funcionamiento para importar talleres especializados de Oriente. La producción oriental es, por tanto, el fondo imprescindible para su comprensión, aunque se evoque solamente en los casos en que fue decisiva para la recuperación de la tradición en Occidente, o la alimentó patentemente. Las circunstancias específicas aclararán por qué la búsqueda de saber técnico estuvo siempre sostenida por una elevada disponibilidad financiera y, sobre todo, estuvo inducida por una gran conciencia cultural. Durante todo el Medievo, la presencia combinada de estas condiciones fue siempre necesaria para el empleo del *opus musivum*, y ello explica por qué fue una prerrogativa, casi exclusiva, de soberanos o de ciudades especialmente ricas y poderosas; asimismo, justifica el sumo cuidado a la hora de destinarlo a los temas y a los lugares de mayor impacto simbólico, conmemorativo y propagandístico.

Continuidad e innovaciones entre la Tardoantigüedad y la Edad Media. El uso medieval del mosaico como técnica áulica resultaría incomprensible si se desligara de su difusión durante los primeros siglos de la era cristiana, caracterizada por un marcado policentrismo.

Milán fue un importante centro de producción. Capital semipermanente del Imperio del 286 al 402 y sede de una Iglesia poderosa, los revestimientos musivos indicaban los lugares eminentes. En la basílica de San Lorenzo «los techos de piedras y oro» («lapidibus auroque tecta»; *Laudes mediolanensis civitatis*, p. 25) fueron destruidos en el incendio del 1070; en el mausoleo de San Aquilino, perdidas la cúpula y cuatro ábsides, se conservan el Cristo entre los apóstoles y fragmentos de Cristo como *Sol invictus* que despierta a los pastores (lám. 11). Los caracteres de su técnica difícilmente se pueden cotejar con las demás realidades de la península y también resulta incierto el origen oriental de los talleres, aunque el modelo arquitectónico sea el *Apostoleion* y algunas características iconográficas tengan una raíz constantinopolitana. Y tampoco se conocen los precedentes técnico-estilísticos de los apóstoles y de los patriarcas puestos en el nártex poco antes del 402, en vísperas del traslado a Rávena de la capital y, probablemente, de los talleres especializados.

El desarrollo urbanístico de la ciudad adriática fue inmediato y, aunque no se le pueda atribuir ningún encargo musivario a Honorio, en cambio sí fue muy prolífico el mecenazgo de Gala Placidia, que llevó el Imperio desde el 423 hasta su muerte, en el 450. El célebre mausoleo en origen era una de las capillas terminales del pórtico de entrada de la iglesia de Santa Cruz, su encargo más importante junto con la Capilla Palatina. Dedicada a san Juan Evangelista, esta última tenía una decoración con un explícito carácter político. La representación en el arco triunfal del Redentor que guiaba el barco de la emperatriz y sus hijos hacia Rávena legitimaba, por voluntad divina, la dinastía valentiniano-teodosiana que había encontrado tantas oposiciones; la misma escena se repetía en Roma en la capilla de la Augusta en Santa Cruz de Jerusalén.

Con la caída del Imperio de Occidente la producción musivaria disminuyó y sólo la victoria de Teodorico sobre Odoacro en el 493 creó las bases económicas y político-culturales para un nuevo florecimiento. El incremento arriano de edificios para el culto y la construcción de la nueva residencia multiplicaron las ocasiones de trabajo para los mosaiquistas, cuya obra era usada de nuevo como instrumento de propaganda política e ideológica. Un ejemplo de ello es la difusión de la imagen del soberano, atestiguada en la ciudad en la Capilla Palatina (la futura San Apolinar el Nuevo), cuyo carácter conmemorativo no sobrevivirá a las variantes aportadas a la iglesia por el obispo Agnello entre el 557 y el 559: en la nave se borraron algunos elementos relacionados con la realeza y la imagen de Teodorico se transformó en la de Justiniano.

Poco antes de mediados del siglo VI también se había decorado el presbiterio de San Vital. Los famosos paneles de Teodora y Justiniano con el obispo Maximiano representaban a una idealizada pareja imperial entrando en la primera liturgia (celebrada en el 547 pero en su ausencia) y con la decoración del ábside, la bóveda, las paredes y el arco oeste son los restos más numerosos de la tercera, y última, gran etapa de la producción ravenaica y de la primera áurea del arte bizantino. En ella desempeñó un papel de primer orden Juliano Argentario, implicado en todas las empresas más importantes: fue el *aedificator* de San Vital, financió como *ex voto* la perdida decoración del ábside de San Michele in Africisco y participó en la fábrica de San Apolinar in Classe, consagrada el 9 de mayo del 549.

Aun teniendo en cuenta la importancia de Rávena, el policentrismo productivo típico de estos siglos extendió el empleo del mosaico por todo el Mediterráneo (de Casaranello en el Salento a Centcelles en Tarragona), en una koiné cultural que ahora sólo se puede intuir. Las relaciones específicas entre los distintos centros no se pueden reconstruir, pero está claro que Roma –junto con Constantinopla– se encontraba en el centro de esta red. Después de que en el mausoleo de Constantina los compartimentos de la bóveda del deambulatorio se decoraran con motivos típicos de los mosaicos pavimentales y la cúpula acogiera la representación de escenas bíblicas, los mosaicos figurados también se difundieron en los edificios basilicales, especialmente en los ábsides donde sustituyeron las más antiguas *camerae fulgentes* (es decir, decoradas con tejidos dorados).

La circunstancia fundamental de una combinación que recorrerá toda la Edad Media, y que en Roma conocerá muy pocas transgresiones, fue la ilustración de la *Traditio legis* en el ábside de San Pedro del Vaticano, en torno a mediados del siglo IV. Cristo, de pie en el centro sobre los cuatro ríos del paraíso, entrega el rollo de la ley a Pedro a su izquierda, enfrente de Pablo celebrante. Fielmente copiado en la tapa de la arqueta ebúrnea de Samagher (Venecia, Museo Arqueológico), la escena fue una de las más importantes invenciones de la primera iconografía cristiana, por su riqueza de significado teológico y su importancia política, y tuvo un enorme eco, en el tiempo y en el espacio. El mismo tema se encuentra, por ejemplo, en el mosaico de la cúpula de San Giovanni in Fonte de Nápoles, a su vez un centro de enraizada tradición técnica, pero cuya relevancia histórica está muy condicionada por la escasez de lo conservado y su real entidad sólo se puede intuir como mucho por tradición indirecta.

El Cristo en el colegio apostólico fue otra de las iconografías de antigua consolidación y destinada a una larga fortuna. En Nápoles ocupaba precisamente el ábside de la basílica severiana y en Roma se puede ver todavía en el de Santa Pudenciana (papa Inocencio I, 403-417). El organismo absidal más antiguo conservado en la ciudad abrió un siglo decisivo por su producción musivaria medieval, marcado por la remodelación del ábside de Letrán en los años 428-430 y, poco después, por la consagración por parte de Sixto III (432-440) a la Virgen, recién proclamada *Theotókos* (en Éfeso en el 431), de la gran basílica del Esquilino. Juan el Diácono observó que «este ábside fue hecho de mosaico» («Haec absida [...] de musivo est effecta»; *Descriptio lateranensis ecclesiae*, p. 360), y entre los mármoles y los estucos de columnas y revestimientos se puso el primer ciclo narrativo basilical. El efecto general debía de ser parecido al que aún se puede apreciar, en parte, en el nártex del baptisterio de Letrán, reconstruido por el propio Sixto. Pero el mosaico en las paredes de la nave no tuvo fortuna y muy pronto el empleo de la técnica se centró en el núcleo figurativo del ábside.

En el mismo siglo están fechados otros monumentos romanos que tuvieron una influencia grande y profunda: en la perdida San Andrea in Catabarbara (papa Simplicio, 468-483) se encontraba por primera vez la composición absidal de siete figuras con Cristo en el centro; en Santa Sabina los pocos restos de los mosaicos muestran una inédita síntesis monumental, antecedente y/o principio para la codificación de los más afortunados modelos iconográficos medievales. Esos caracteres estilísticos fueron de hecho la clave de los frescos y mosaicos, de

tiempos de san León Magno (440-461), de San Pedro y San Pablo Extramuros, de los que sólo queda la cabeza de san Pedro en las Grutas Vaticanas (fig. 75) pero que durante mucho tiempo fueron paradigma indiscutible para la decoración basilical. Las obras que ocupan los siglos VI y VII se pueden relacionar menos fácilmente. La más antigua es la recordada decoración de la basílica de San Cosme y San Damián, que a comienzos de la época justinianea ya plantea el problema de la influencia oriental en la discutida formación de una tradición ciudadana. También del siglo VI, los mosaicos de San Teodoro y San Lorenzo Extramuros, y en el siguiente los ábsides de Santa Agnese y Santo Stefano Rotondo, la capilla de San Venancio en el baptisterio de Letrán y el *San Sebastián* de San Pedro in Vincoli, por un lado, forman parte del horizonte mediterráneo y bizantino, a través de la progresiva reducción y desmaterialización de las imágenes y, por otro, marcan las etapas de un recorrido que, al no dejar reconocer largas suspensiones en la producción técnica de la ciudad, aparece en su conjunto unitario y continuador. Sin embargo, son pocos los casos en los que se puede lanzar hipótesis fundadas sobre los específicos procesos productivos, o reconocer la exacta raíz cultural de los artífices. Sólo en los mosaicos de la capilla «Sanctae dei genitricis Mariae», dispuesta por Juan VII (705-707), se puede pensar en la actividad de artistas constantinopolitanos, protagonistas también en las contemporáneas pinturas de Santa María la Antigua de un periodo tan breve como importante.

Figura 75. Roma, cabeza de san Pedro, fragmento del arco triunfal de la basílica de San Pablo Extramutos, mosaico, *ca.* 440-450.

Renovatio *carolingia y uso político del mosaico*. León III (795-816) promovió en Roma la restauración de los mosaicos paleocristianos de Santa María la Mayor y San Pablo Extramuros y en Rávena actualizó la iconografía del ábside de San Apolinar in Classe, a partir del modelo de San Pablo. El ábside ravenaico, restaurado en el 813, fue a su vez la probable fuente de la cruz que, desde el año siguiente, dominaba en el ábside de San Nereo y San Aquileo de Roma. Como en el caso anterior, los temas y elementos de uso paleocristiano se rearticulaban en una variada recuperación iconográfica.

Para la *Renovatio* carolingia la producción musivaria tuvo además un papel preeminente, sobre todo en la *Urbe,* donde se le dio con mucha frecuencia un valor propagandístico. En la decoración absidal de Santa Susana (hacia 799) el esquema consolidado de las siete figuras se utilizó con el papa reinante y Carlomagno, metiendo de esta forma por primera vez la imagen de un emperador dentro de una bóveda absidal. En el triclinio lateranense –la sala de audiencias del papa– la *Missio apostolorum* del cascarón central representaba todavía más explícitamente la convicción

política, y evangélica, de que con León III y Carlomagno se daban de nuevo las condiciones de la época de Silvestre y Constantino que, por tanto, favorecían la construcción del reino de Dios en la tierra. León III y Carlomagno estaban representados a los pies de Pedro en la enjuta de la derecha, *pendants* de sus predecesores.

El mismo empleo ideológico de las artes, manifestado en la ciudad papal desde los años de Adriano I (772-795), explica y justifica también la política artística de Carlomagno. «Nuevo Constantino», por una parte, se apropió de antiguas obras de gran importancia simbólica, como la estatua ecuestre de Teodorico y, por otra, le atribuyó un extraordinario relieve al mosaico como *medium* monumental áulico. Entre las obras transportadas a Aquisgrán a su vuelta de Roma estaba, sacada del frente del *Palatium* ravenaico, «la imagen, admirablemente compuesta con teselas, de Teodorico, con la lanza en la derecha, el escudo en la izquierda y la loriga puesta» (*Codex Pontificales ecclesiae ravennatis*, ed. ital., pp. 228-229). Por otro lado, la cúpula de la Capilla Palatina era un excelente testimonio, dominada por la *Maiestas* apocalíptica, vuelta hacia el trono del emperador con valor legitimador.

De esta primera prolífica y rebosante etapa del mosaico medieval se conserva solamente el revestimiento del ábside del oratorio de Germigny-des-Prés, que mandó construir Teodulfo de Orleans, estrecho colaborador de Carlomagno y abad de Fleury desde el 779, y consagrado en el 806 (fig. 76). Probable obra de los mismos talleres activos en la corte, por sí sola no es representativa de la difusión mucho más amplia de la técnica en la Europa continental, ni arroja luz sobre la formación de estos artífices.

Discontinuidad del panorama europeo del siglo IX al XI. León III había muerto en el 816, precedido por Carlomagno a comienzos del 814. Desde el 817 en el trono de Pedro estaba Pascual I (817-824) quien, como su predecesor, sería un gran comitente de mosaicos. Durante los pocos años de su pontificado se revistieron los ábsides de Santa Maria in Domnica, Santa Cecilia in Trastevere y Santa Práxedes, a la

Figura 76. Germigny-des-Prés (Loiret, Francia central), oratorio de Teodulfo, bóveda absidal, el arca de la Alianza, mosaico, *ca.* 806.

vez que su arco triunfal y la capilla de San Zenón. Estas decoraciones forman un fenómeno artístico homogéneo, desarrollado a partir de las anteriores decisiones de política artística pero menos vinculado a sus motivaciones ideológicas, que se iban debilitando.

En los encargos del papa Pascual encontraron una mayor aplicación los esquemas del primer arte cristiano, especialmente en los ábsides, a los que estaba destinado principalmente el mosaico para representar temas ultraterrenales. Este carácter y el cruce de modelos aparecen de manera extraordinariamente clara en Santa Práxedes (fig. 77). La basílica recupera los modelos arquitectónicos constantinianos y el ábside «copia» el de San Cosme y San Damián; en el arco triunfal está representada la Jerusalén celestial y la capilla enseña cómo se pueden combinar materiales y tipos de distinto origen para recrear un «monumento paleocristiano». La decoración absidal de San Marcos, encargada por Gregorio IV (827-844), también muestra la teofanía, distribuyendo en la bóveda siete figuras de pie, y se puede considerar el último logro de la fructuosa etapa iniciada por Pascual.

De ahora en adelante, y durante siglos, la historia del mosaico mural podrá contar solamente con testimonios aislados, que no se ajustan a una trama unitaria. Entre éstos hay que recordar en primer lugar el ábside de San Ambrosio de Milán, encargado probablemente por Angilberto II (824-860), aunque también se conservan testimonios de los siglos en torno al año 1000 en el área romana: el Cristo entre Pedro y Pablo del sepulcro de Otón II muerto en el 983, el del Nicho de los Palios de San Pedro y el Cristo bendiciendo de la capilla de San Casio en la catedral de Narni. Pero son insuficientes para demostrar una continuidad interna, de la que hacen dudar muchas circunstancias.

Por otra parte, en el imaginario de los contemporáneos el mosaico se iba identificando cada vez más con la ciudad papal. En el 1027 Gauzlin, abad de Fleury, recurre a Roma para adornar con mosaicos una arcada de la iglesia: «Por eso se había dirigido a Roma, y durante un breve tiempo esperó a un artesano de esa técnica» (An-

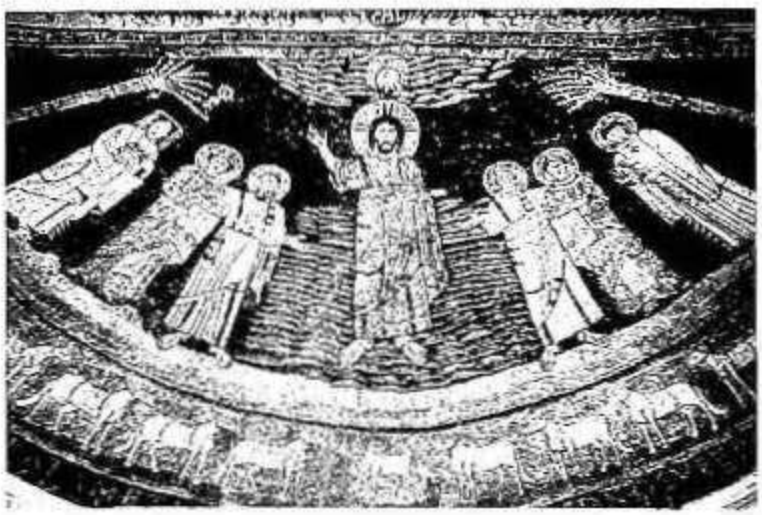


Figura 77. Roma, iglesia de Santa Práxedes, bóveda absidal, Teofanía, mosaico, *ca.* 817-824.

dré de Fleury, *Vita Gauzlini abbatis*, ed. ital., p. 189). Suger, abad de Saint-Denis de 1122 a 1151, probablemente se encontró en una posición parecida cuando quiso dotar de un tímpano de mosaico a la portada izquierda de la fachada de su abadía: «A la izquierda erigimos los antiguos batientes debajo del mosaico, que aquí fue hecho nuevo, en contra del uso corriente», nos informa él mismo, reconociendo que entonces era una decisión inusitada («novum contra usum», *Sancti Dionysii liber de rebus in administratione*, p. 46). En la cuna del Gótico, esta inclusión podía representar una genérica referencia «clásica» pero también ser un testimonio de la continuidad con la decoración de la iglesia más antigua. En cualquier caso, se trató de un caso aislado y no del inicio de una recuperación de la técnica; más bien supuso para el Occidente medieval el final del empleo del mosaico fuera de Italia.

Desde Bizancio: mosaicos benedictinos en Campania y la Roma reformada. Sobre la reconstrucción de la abadía de Montecassino promovida por el abad Desiderio (1058-1087), León Marsicano cuenta:

> Y, puesto que desde hacía quinientos años o más los maestros occidentales habían perdido la habilidad de ejercitar estas artes y que, gracias al esfuerzo de éste por inspiración y ayuda divina, consiguieron recuperarla en esta nuestra época, para que en Italia no volviera a perderse durante tanto tiempo, como hombre dotado de gran prudencia hizo de manera que un gran número de jóvenes del monasterio fueran educados esmeradamente en esas mismas técnicas (*Chronica monasterii Casinensis*, ed. ital., p. 57).

El lapso de tiempo es exagerado, pero la dispersión de la técnica en Occidente era, como ya hemos visto, una realidad. En efecto, Desiderio llamó a maestros constantinopolitanos entre el 1066 y el 1071 y la obligación que les impuso de enseñar el arte denota la explícita voluntad de poner de nuevo en marcha una tradición productiva.

La abadía, fruto de tantos cuidados, fue destruida por un terremoto en 1349 y sólo del amplio eco de su aspecto podemos sacar información de las decoraciones murales, especialmente gracias a los frescos de Sant'Angelo in Formis, su explícita derivación. La voluntad de «crear escuela», en cambio, encuentra una clara prueba en la proliferación de la técnica en el ábside perdido de la iglesia benedictina de Capua, en el de la catedral de la misma ciudad reservado a la Virgen entronizada (también perdido y conocido por tradición indirecta), en el tímpano de la portada derecha de la benedictina Santa Maria Libera de Aquino y, quizá, en los fragmentos del arco de la catedral de Salerno, de los que se ha conjeturado que podrían ser obra del mismo taller de Desiderio. Por su recuperación inspirada en las basílicas paleocristianas Campania se convirtió en el centro de la geografía cultural del mosaico y desde aquí el uso y la práctica de la técnica se difundieron y sobrevivieron a lo largo de varias generaciones mediante una actividad ejemplar para la producción occidental.

Con esta coyuntura se relacionan, aunque fuera indirectamente, los mosaicos romanos del siglo XII. Las noticias al respecto son muy escasas y no existen pruebas claras, si bien el taller que en los primeros decenios del siglo XII trabajó en el ábside de San Clemente era seguramente de origen campano y por tanto tenía una indirecta ascendencia cultural griega. En la iglesia reconstruida por Raniero di Bieda, más tarde papa (Pascual II, 1099-1118),

los resultados de la *graeca peritia* se corresponden con la que fue la *magistra latinitas*, en el mismo clima cultural de los frescos de Santa Maria in Cosmedin y San Nicola in Carcere.

La voluntad, que se observa en San Clemente, de responder a unas puntuales exigencias estéticas e ideológicas recurriendo con gran flexibilidad inventiva a modelos e iconografías extranjeras, se observa también en el Triunfo de la Virgen del ábside de Santa Maria in Trastevere (todavía dentro del quinto decenio) y en la Virgen en el trono entre apóstoles del de Santa Maria Nova (probablemente del mismo momento que la edificación de 1161; fig. 78). Ambas imágenes marianas están relacionadas con la reforma del tipo iconográfico de la Virgen gloriosa en el momento cismático. En una se utiliza el esquema, inédito para una decoración absidal y con una contemporánea fortuna miniaturista, del Cristo/*sponsus* y de la Virgen-Iglesia/*sponsa*, «romanizado» por el empleo de los modelos de las imágenes del Salvador del *Sancta Sanctorum* y de la Virgen de Santa Maria Nova; en la otra, la imagen divina tiene nuevamente un arquetipo pero esta vez inscrito en los arcos almohadillados que en época románica muchas veces reciben a los apóstoles en el cilindro absidal. De acuerdo con la correspondencia del proceso inventivo y los diversificados cotejos iconográficos, son muy grandes las afinidades técnicas y morfológicas, tan próximas que dejan reconocer el uso de unos modelos comunes y se pueden atribuir, a pesar de la distinta calidad, a la actividad del mismo taller.

San Marcos de Venecia en el alto Adriático. Del Oriente griego provenían también los mosaiquistas que en la segunda mitad del siglo XI importaron a Torcello, en la decoración de Santa Maria Assunta, la cultura tardomacedónica, que en el primer cuarto de siglo había producido en Fócida los mosaicos de Hosios Lukas. De la primera fase de la decoración se conserva parte del Juicio Universal en la contrafachada, la capilla derecha, que reinterpreta motivos de tradición exarcal, y los

Figura 78. Roma, iglesia de Santa Maria Nova, bóveda absidal, Virgen en majestad entre san Juan, Santiago, san Pedro y san Andrés, mosaico, *ca.* 1161.

apóstoles del cilindro central. La misma teoría fue representada en la perdida decoración de San Crisógono de Zara y en la capilla del Santísimo Sacramento de San Giusto de Trieste; también en los monumentos de la koiné musivaria formada en el alto Adriático a comienzos del siglo XII, donde trabajaron talleres muy próximos a los del ábside de la basílica Ursiana de Rávena de 1112 y de San Cornelio y San Cipriano de Murano (ahora en Potsdam).

San Marcos de Venecia era el polo de atracción más fuerte de toda el área, ya desde su fase inicial correspondiente a la portada central. En la teoría apostólica que lo decora se notan en seguida las contaminaciones que serán usuales en la cantería musivaria más longeva de toda la Edad Media: por ejemplo, la inclusión de los cuatro evangelistas, según la tradición mediobizantina, con la disposición dentro de nichos, de inspiración escultórica occidental. La geografía de la ciudad y el especial valor del edificio, capilla privada del dogo y la más importante iglesia cívica por su dedicación al evangelista, explican además por qué en su tercera reedificación, cuyo modelo arquitectónico sería el *Apostoleion* de Constantinopla, no dudaron en modificar el esquema posiconoclasta del programa musivario con la inclusión en el cilindro del ábside de los santos protectores, Nicolás, Pedro, Marco y Hermágoras, y de escenas relacionadas en las capillas de San Pedro y San Clemente.

El programa para el revestimiento superior de la segunda cornisa fue establecido después del incendio estallado en 1105. Se llevó a cabo a lo largo de todo el siglo y estuvo marcado por la progresiva definición de un carácter específicamente veneciano, así como por personalidades y caracteres estilísticos sobresalientes, que se pueden reconocer incluso en medio de la articulación intrínseca de una cantería tan grande. El «estilo nervioso» de la cúpula de la Ascensión, fechado hacia 1180, desvela una de estas circunstancias. Se podía apreciar ya en las «reparaciones» del Juicio y en el ábside con la *Odigitria* de Torcello, y representa una genuina inspiración de formas tardocomnenas, probablemente constantinopolitanas, que no dejaron de utilizarse en temas «occidentales», como virtudes y bienaventuranzas. Las aportaciones exteriores también están documentadas en las fortuitas y genéricas fuentes (por ejemplo, la mención como testigo en 1153 de un «Marcus graecus Indriomeni magister musilei»), pero sobre todo parecen repetirse desde la evolución de la tradición artística de la ciudad, cada vez más caracterizada por estos procesos de interacción y/o adaptación, de las que las escenas de la Pasión, contiguas a la cúpula central, son el máximo ejemplo (fig. 79). En el siglo XIII, el proceso de añadidos en la decoración de la basílica de San Marcos conquista nuevos espacios, en una cantería animada por recientes necesidades de conservación, debidas también a los fenómenos sísmicos, y por las renovadas condiciones históricas creadas con la cuarta cruzada. De acuerdo con las mayores posibilidades económicas y las nuevas ocasiones de intercambios culturales, la eliminación de las tribunas proporcionó el espacio para un nuevo revestimiento musivo, llegando así hasta la imposta más baja. Los grandes paneles narrativos que en origen cubrían esta porción de los muros laterales fueron rehechos en los siglos siguientes, excepto el de la Oración en el huerto (*ca.* 1220). Incluso por sí sola ilustra una cultura figurativa actualizada, comparable a la de los frescos de Studenica (1209); deja adivinar la complejidad de la cantería en la interacción ejecutiva de varios maestros

(como mínimo tres, de los cuales uno de ellos puede que trabajara en el ábside de San Pablo Extramuros de Roma; cfr. infra); testimonia el impacto de esta nueva oleada de cultura bizantina en el panorama figurativo local. Otras aportaciones reconocibles, entre ellas los valiosos *pinakes* de signo constantinopolitano, confirman el carácter abierto de la cantería veneciana, que además seguía llevando a cabo otros proyectos: en 1277 los mosaiquistas de San Marcos trabajan en el ciborio de la catedral de Parenzo, desde hacía poco bajo el protectorado de Venecia.

El mosaico se había convertido en la técnica guía y símbolo de la cultura figurativa véneta, a través de un proceso que duró más de un siglo pero todavía vital. Lo demuestra claramente la evolución de la decoración del nártex, añadido a la iglesia a comienzos del siglo XIII. Con la sucesión de las bóvedas la estratificada cultura de la cantería se adecua a las exigencias del ciclo consagrado al Génesis dispuesto en fases concéntricas, recurriendo a nuevos préstamos culturales o reutilizando soluciones formales sacadas de técnicas diferentes. Es famoso el caso de las primeras escenas, que derivan del esquema del *Génesis Cotton* (Londres, The British Library, ms. Cotton Otho B. VI) y combinan sus observaciones naturalistas tardoantiguas con inflexiones góticas ya presentes en la Oración.

La Sicilia normanda. La larga duración y la permeabilidad no fueron precisamente características de los mosaicos de la Sicilia dominada por los reyes normandos, que representan la dependencia más pura del arte oriental, casi obras bizantinas *tout court* por técnica y ejecución. Por iniciativa real, se abrieron las canterías con artistas llamados de fuera, quizá de Constantinopla, que parecen dejarse influir por la realidad local sólo para satisfacer unas necesidades materiales y productivas. Sin embargo, el mosaico favoreció el sincretismo cultural del reino normando, del que la Capilla Palatina puede ser considerada el símbolo figurativo. La inspiración de los mosaicos era imperial y constantinopolitana y, como en el palacio del Bósforo, ante los

Figura 79. Venecia, basílica de San Marcos, bóveda occidental, escenas de la Pasión, el beso de Judas y el escarnio de Cristo, *ca* 1180-1190.

palacios de los reyes normandos «los ojos se quedan deslumbrados con tanto esplendor», nos informa una relación de viaje del siglo XII (Ibn Yubayr, *Viaggio in Ispagna, Sicilia, Siria e Palestina, Mesopotamia, Arabia, Egitto*, pp. 231-233).

En el quinto decenio se condensan los mosaicos de Roger II (1130-1154) en el ábside de la catedral/mausoleo de Cefalú y en el santuario de la Palatina, que serán los únicos que estén relacionados entre sí. Su sucesor, Guillermo I (1154-1166), amplió la decoración de Cefalú hasta el presbiterio y cubrió con un ciclo basilical las naves de la Palatina destinadas a las audiencias; además dispuso las decoraciones profanas en las salas del palacio. Pero fue Guillermo II (1166-1189) quien se propuso superar, por lo menos en cuanto a las proporciones, los ciclos más antiguos con el proyecto de Monreale, el último y más grande conjunto de época normanda (fig. 80). Aquí se ilustraron de nuevo temas veterotestamentarios y apostólicos, aunque, y a pesar de la contigüidad, las canterías musivarias sicilianas no siempre mantuvieron una comunicación y los programas iconográficos no son calcos los unos de los otros. No lo fueron tampoco las declinaciones estilístico-ejecutivas, a tal punto que el resultado es una representación excepcional de la articulación productiva dentro de un contexto unitario. En los proyectos de Roger la cultura figurativa se puede relacionar con la corriente de más de medio siglo antes que había producido los mosaicos de Dafni y que en Venecia encontró una variante. En cambio, hacia finales de los años setenta, cuando probablemente fue proyectada la decoración de Monreal, se dirigieron de nuevo a Constantinopla y de allí llegaron talleres seguidores del estilo tardocomneno.

Figura 80. Monreale (Palermo), catedral de Santa María la Nueva, pared sobre el trono real, Cristo corona a Guillermo II, mosaico, 1166-1189

No hubo una cantería-guía como San Marcos para la laguna y el alto Adriático, sino una articulada red de exigencias, alimentadas desde fuera. En un sistema productivo tendencialmente cerrado a la cultura autóctona es presumible, por tanto, que la producción musivaria en Sicilia refleje la bizantina, mal conservada, del siglo XII.

Roma en la primera mitad del siglo XIII, Florencia y Toscana. Con el cierre de la cantería de Monreale la producción del mosaico monumental en Sicilia se interrumpió bruscamente y los talleres iniciaron una diáspora que resultará decisiva para la producción de la primera mitad del siglo XIII, especialmente en el centro de Italia. El *Pentecostés* de la abadía de San Nilo de Grottaferrata (*ante* 1204), por ejemplo, tiene tantas afinidades con los últimos mosaicos sicilianos que ha sido fácil identificar el origen de sus artífices.

Esta llegada a la zona de Roma, donde ya se había agotado la tradición del siglo XII,

fue muy importante. Los mosaiquistas de Grottaferrata fueron llamados probablemente (entre 1205 y 1209-1212) para trabajar en la remodelación del ábside del Vaticano, patrocinada por Inocencio III (1198-1214) para poner de manifiesto su visión teocrática de la *auctoritas* pontificia. La *traditio legis* paleocristiana fue sustituida por la *Maiestas Domini* entre Pedro y Pablo, y es especialmente significativa la inclusión de la «Ecclesia romana» y su *pendant* Inocencio III, beneficiarios de la autoridad celestial, en la faja inferior. Sus cabezas son de las pocas reliquias que se han conservado de la obra, pero son suficientes para demostrar que el carácter genuino del mosaico de Grottaferrata ya había sido contaminado, en un intercambio recíproco, por la producción figurativa local.

En la *Deesis* de la fachada de la catedral de Spoleto se puede reconocer una aportación parecida de elementos procedentes del Lazio, como la adopción del modelo del *acheropita* del Salvador, con una raíz cultural tardocomnena originaria de Monreale, revelada por el trono y el marco con decoración vegetal. Los *tituli* latinos y la inscripción en hexámetros, que fecha el mosaico en 1207, no indican el origen de Solsterno, pero sí testimonian su autoconciencia de artista: «Haec est pictura quam fecit sat placitura doctor Solsternus hac summus in arte modernus, annis inventis cum septem mille ducentis [...]» («Ésta es la pintura que, destinada a gustar mucho, hizo Solsterno, sumo entre los maestros actuales de este arte, en los años que encuentras añadiendo a doscientos mil con siete [...]»).

También se remonta a Inocencio III la primera financiación para la decoración del nuevo ábside de San Pablo Extramuros de Roma. Su realización se llevó a cabo en gran parte bajo el pontificado de Honorio III (1216-1227) y fue este pontífice quien pidió en 1218 a Sebastiano Ziani (dogo de 1205 a 1229) otros dos mosaiquistas venecianos para ayudar al que ya estaba trabajando allí. La llegada de talleres vénetos a Roma fue un acontecimiento capital para la pintura figurativa de la ciudad de la primera mitad del siglo y para la geografía del mosaico bajomedieval. Los efectos sobre la tradición pictórica fueron llamativos, pero no fue menos relevante la contribución a la producción musivaria contemporánea de extracción siciliana, que se concluyó con la remodelación de la fachada de San Pedro ordenada por el papa Gregorio IX (1227-1241). Sus pocos restos (el sufrido «retrato» del papa comitente, el rostro de la Virgen a la derecha de Cristo en el trono y la llamada cabeza de san Lucas) dejan entender que en la misma se habían sintetizado las aportaciones técnicas y expresivas de las dos tradiciones y que eran muy grandes las afinidades con los frescos contemporáneos. La interacción con la pintura local aparece por tanto como uno de los caracteres principales de la musivaria de este periodo y tuvo un notable desarrollo también en Toscana.

Toscana era una tierra nueva para el mosaico. Cuando se instaló en Florencia la cantería del baptisterio de San Juan, no había ninguna obra en toda la región, excepto quizá la fachada de San Frediano de Lucca, basílica tradicionalmente en estrechas relaciones con Roma. Por lo que nosotros sabemos, tampoco disponían de los necesarios conocimientos técnicos, y sin duda fue determinante el deseo de ennoblecer la ciudad, que por tradición «se comenzó a edificar por los romanos [...] representándola al modo de Roma» (Villani, *Nuova cronica*, p. 146), y por eso debía ser dotada de monumentos adecuados, especialmente en su centro más representativo.

Si el establecimiento y el florecimiento de la técnica en Florencia permanece oscuro, las únicas analogías que se pueden reconocer son precisamente con los fragmentos de la fachada vaticana, algo más antigua. Las limitadas correspondencias técnicas y ejecutivas dejarían entender que, para su puesta en funcionamiento, la cantería se valió de la tradición técnica romana. Además, ya en las Jerarquías angélicas se observa la estrecha relación con la cultura figurativa local, a tal punto que se reconocen las características de algunas personalidades artísticas conocidas independientemente, precisamente durante los años en los que se estaba formando una «escuela» de la ciudad. La comparación entre la producción pictórica y algunos detalles de la cúpula muestra que algunas creaciones musivarias eran meras traducciones en teselas de composiciones ajenas. Teniendo en cuenta los restos, en Florencia la distinción intrínseca de la técnica entre dibujo preparatorio y ejecución de la obra aparece por primera vez tan polarizada que no se puede reducir a la habitual subdivisión de tareas ejecutivas en los andamios y hay que distinguir los diferentes momentos e intervenciones durante el proceso ejecutivo. De las sinopias sólo se conserva un fragmento mínimo (fig. 81), pero ése fue el caso, entre otros, de parte del Juicio Final y de la traducción en teselas de los dibujos de Coppo di Marcovaldo y Meliore (fig. 82). La cantería del «bello San Juan» permanecerá abierta durante más de medio siglo, influyendo, reflejando o siguiendo lo que la pintura florentina ofrecía en su tumultuoso cambio generacional. Identifica la continuidad de la técnica en Toscana, y todos los demás mosaicos del siglo XIII conservados en la región están relacionados con diferentes fases de su historia. Si la Virgen orante, ahora en el Museo de la Academia Etrusca de Cortona, es obra de un

Figura 81. Florencia, baptisterio de San Juan Bautista, cúpula, el anuncio a Zacarías, sinopia, *ca.* 1280, detalle.

mosaiquista activo en el ábside del baptisterio florentino, con la terminación de la cúpula están relacionadas las obras que, en Florencia y Pisa, se sitúan a caballo entre los dos siglos: del cascarón absidal de San Miniato al Monte de 1297 a la Coronación de la Virgen en el muro interior de la fa-

Figura 82. Florencia, baptisterio de San Juan Bautista, cúpula, Juicio Final, mosaico, 1270-1275, detalle.

chada de Santa María de las Flores (que muestra las afinidades más estrechas y se puede fechar verosímilmente en 1298) y a la *Maiestas Domini* en el ábside de la catedral de Pisa.

Magister Franciscus realizó esta última en 1301 y, junto a Cimabue *magister* y *pictor* con su san Juan Evangelista del año siguiente (cfr. Trenta, 1896, pp. 71-79 y 80-88), abrió una breve temporada musivaria pisana. Esta también estaba relacionada con la experiencia florentina, tanto por técnica y cultura figurativa como por el hecho de que precisamente el éxito del *opus musivum* en la rival Florencia estimuló la emulación de la antigua república marinera, con un pasado más ilustre y desde hacía siglos seguidora del ejemplo de Roma.

Roma en la segunda mitad del siglo XIII y el final del «mosaico medieval». La producción musivaria en Florencia arrancó probablemente en tiempos de Inocencio IV (1243-1254), cuando la residencia de los pontífices fuera de Roma se convirtió en algo habitual y el empleo del mosaico en la Urbe sufrió una neta interrupción; a tal punto que sólo los artesanos del mármol, los *magistri doctissimi romani,* garantizaron una cierta continuidad técnica. Su práctica comprendía el empleo de las teselas preferentemente como ornamentación arquitectónica anicónica, que concedía un espacio muy limitado a las figuras; sobre todo en el entablamento de los pórticos. Pero el conocimiento de los fundamentos de la técnica les permitió realizar también composiciones más complejas, precisamente durante el siglo XIII: del tímpano de la catedral de Civita Castellana a la portada de San Tommaso in Formis en la segunda década o el tabernáculo Capocci de 1256. Asimismo Nicolás III (1277-1280) tendrá que echar mano de sus competencias para el mosaico del ábside sobre el altar del *Sancta Sanctorum,* quizá del mismo *Magister Cosmatus* que deja su nombre en una lápida de revestimiento del corredor de ingreso y que fue padre de Giovanni, autor de varios monumentos fúnebres coronados por un tímpano musivo.

La separación entre pintura monumental y empleo del mosaico fue colmada en tiempos de Nicolás IV (1288-1292), que encargó a Jacopo Torriti la renovación del ábside, y tal vez de la fachada, de la catedral lateranense. Girolamo d'Ascoli fue el primer papa franciscano y fray Jacopo, al que quizá hicieron volver a la ciudad desde Asís adonde había acudido para decorar la nave de la basílica superior de San Francisco, se representa con el hábito y el compás en la mano mientras proyecta la obra. En correspondencia con la imagen se leía «Iacobus Torriti pictor, hoc opus fecit», y haciendo *pendant* aparecía el homónimo «Frater Iacobus de Camerino socius magistri operis» (lám. 13). No se sabe a ciencia cierta cuáles eran los respectivos cometidos, ni se pueden lanzar hipótesis basadas en este aparentemente renacimiento imprevisto del mosaico en Roma. Pero difícilmente pudo ser endógeno, y es probable que Torriti tuviera contactos con centros artísticos de ultramar. Lo dejan suponer su pintura y la obra maestra del ábside de Santa María la Mayor; por lo demás, técnicamente distinta de lo que aún se puede ver en la obra lateranense. El ábside de la basílica liberiana sustituía el paleocristiano, destruido cuando se añadió el crucero ordenado por el propio Nicolás IV, y supone la cima de este último gran periodo del mosaico medieval en Roma, caracterizado por el empleo de la técnica en múltiples tipologías de decoración monumental, de los ábsides a las fachadas o a los monumentos sepulcrales.

En Santa Maria in Trastevere, Bertoldo Stefaneschi mandó a Pietro Cavallini que completara el programa absidal con unas escenas marianas de soberbia calidad de ejecución. La clara voluntad de transponer en mosaico la fusión volumétrica de sus pinturas refleja una tendencia más general de imitar en mosaico la pintura, como ocurre también en el Oriente paleólogo. Pero, si, según parece, los mismos mosaiquistas trabajaron también en la *Navicella* de los apóstoles de Giotto en el atrio de San Pedro, habrá que suponer que Cavallini no puso las teselas (por lo menos no él solo), sino que se valió de un taller especializado que, para transponer en mosaico los caracteres estilísticos de su pintura, se esfuerza en recomponer la discontinuidad de la superficie; pero de esta forma disminuyen las posibilidades expresivas características del mosaico medieval, y en primer lugar la reverberación descompuesta de la luz, derivada de la irregularidad de la superficie (fig. 83).

La *Navicella,* encargo del cardenal Jacopo Stefaneschi, fue la obra símbolo de Giotto y, por lo menos a partir de Filippo Villani, la más celebrada. En las palabras de Vasari era apreciada, entre otras cosas y significativamente, porque «es difícil tener que hacer con esas piezas de vidrio una unión como la que se ve en los blancos y en las sombras de tan gran vela» (*Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori,* vol. II, 1966-1987, p. 106).

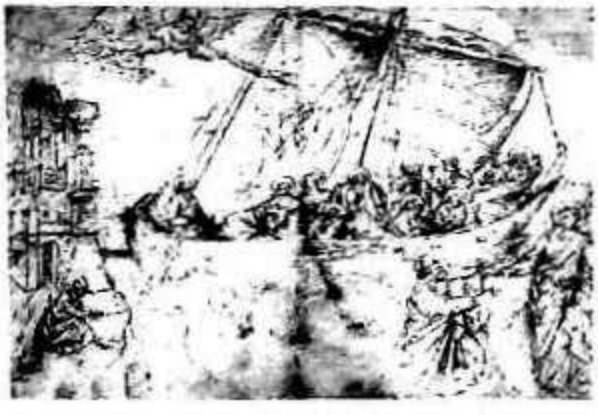


Figura 83. Parri Spinelli (atribuido a), dibujo del mosaico de Giotto, Roma, basílica de San Pedro, atrio, la *Navicella* (Cristo camina sobre las aguas, mosaico, *ca.* 1300), 1410-1430.

Mosaicos en el siglo XIV *y mosaico humanista.* Durante todo el siglo XIV no se dejaron de producir mosaicos, pero fueron empleados como pinturas preciosas, mucho más apreciadas cuanto más se comparaban con la técnica del pincel.

En la catedral de Pisa la consolidación de este uso del mosaico se observa en el paso de la decoración del ábside, completada por Vincino da Pistoia en 1321, a la de las cabeceras del transepto. Tanto el claroscuro del jarrón y del suelo de la Anunciación como el uso instrumental de teselas de distinto formato en los cabellos, en las carnaciones y en los ropajes de la Ascensión tienen unos valores pictórico-representativos inimaginables algunos decenios antes.

Gracias a los restos y a la rica documentación se pueden mantener unas consideraciones parecidas sobre los mosaicos de la fachada de la catedral de Orvieto: por un lado, en la Natividad de la Virgen, ahora en el Victoria and Albert Museum de Londres, está representado «de forma realista» un paño con volátiles afrontados muy difundido y reproducido; por otro, el 13 de septiembre de 1362 Ugolino di Prete Ilario y Jacomo di Lotto, al juzgar el trabajo del Orcagna, se quejan «de la mala yuxtaposición de los vidrios y de que los fondos y las figuras no están nivelados» (Fumi, 1891, p. 130, doc. LXXXVIII). La completa documentación disponible hace de la cantería de Orvieto un caso único por conocimientos y, gracias a aquélla, se pue-

de seguir puntualmente la sucesión de los talleres (desde Giovanni de Bonino, que fue reclamado en Perugia en 1345, hasta los maestros que se habían formado en la cantería) y valorar la importante diferencia de costes entre los frescos y los mosaicos, por ejemplo, entre la capilla del Corporal y parte de la fachada: durante el año 1362 en los frescos se gastaron 3.366 sueldos y ocho dineros en total, y en los mosaicos 24.050 sueldos y siete dineros.

En Venecia, a pesar de la interrupción de las obras de San Marcos hacia finales del siglo XIII, la tradición no se dispersó con el nuevo siglo: en 1308 se decora la iglesia de San Bernabé, mientras que son posteriores a 1319 las intervenciones en San Niccolò di Palazzo y en una capilla de San Polo. Perdidas estas obras, sólo queda el ciclo del baptisterio de San Marcos, encargo de Andrea Dandolo (dogo de 1344 a 1354) para su capilla fúnebre, como testimonio de la producción veneciana de la primera mitad del siglo y marca el último momento de esplendor del mosaico veneciano medieval; tras la peste solamente se hizo la capilla de San Isidoro, también encargo de Dandolo aunque se acabó en julio de 1355, cuando era dogo Giovanni Gradenigo (1355-1356). Entre 1370 y 1372 los mosaiquistas venecianos realizaron en Praga el Juicio Universal de la Puerta áurea de la catedral. Después de haber reabsorbido la última deuda, la práctica de la musivaria conocerá una solución de continuidad también en la laguna. Tan grave fue esta crisis que en 1425 fue llamado Paolo Uccello de Florencia, donde en torno a Ghiberti se había desarrollado un «pequeño renacimiento» de la técnica, conocida sobre todo por tradición indirecta. De ésta se conserva la Virgen con el Niño de terracota vidriada de la Sala de los Ocho del Palacio Viejo, pero debió de ser tan apreciada y valorada que Filippo Brunelleschi se vio obligado a montar unos puentes en la cúpula de la catedral «que sirvieran de andamios para el mosaico [que] se ha de hacer» (relación en la Obra de Santa María de las Flores).

Paralelamente se consolidó la fortuna literaria de la *Navicella* de Giotto y si, como se ha dicho, fue considerada su obra más representativa, no hay que maravillarse si en el monumento de Santa María de las Flores, esculpido por Benedetto da Maiano en 1490, «aquel que había hecho revivir la pintura extinta» («ille [...] per quem pictura extincta revixit») está retratado mientras compone un mosaico. En Florencia la coyuntura cultural era de nuevo favorable para la técnica, a tal punto que en los primeros borradores del texto de Poliziano se hace una significativa referencia al «opus Romae, variis campacta lapillis» (*Poesie volgari inedite e poesie latine e greche edite ed inedite*, p. 158). El rostro de Cristo representado en el icono y la adopción del esquema iconográfico tradicionalmente reservado a san Lucas dejan claro que Giotto representa la pintura a su máximo nivel y, en consecuencia, que el uso de las teselas se consideraba entonces su *medium* ideal.

Alessio Monciatti

□ André de Fleury, «Vita Gauzlini abbatis», en J. von Schlosser, *Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters*, Viena 1896 [ed. ital.: *Quellenbuch. Repertorio di fonti per la storia dell'arte del Medioevo occidentale (secoli IV-XV)*, con un anexo de nuevos textos y actualizaciones crítico-bibliográficas editado por J. Végh, Florencia, 1992, pp. 182-189]; Dümmler, E. (ed.), *Laudes mediolanensis civitatis*, *MGH*, *Poetae Latini aevi Carolini*, tomo I, Berlín, 1880, pp. 24-26; Filarete, *Trattato di architettura*, edición de A. M. Finoli y L. Grassi, Milán, 1972; Juan el Diácono, «Descriptio lateranensis ecclesiae», en R. Valentini y G. Zucchetti (eds.), *Codice topografico della città di Roma*, vol. III, Roma,

1946, pp. 319-373; Ibn Yubayr, *Viaggio in Ispagna, Sicilia, Siria e Palestina, Mesopotamia, Arabia, Egitto*, ed. ital., Roma, 1906 [ed. cast.: *A través de Oriente*, Madrid, Alianza, 2007]; León Marsicano, *Chronica monasterii Casinensis (III 26-33)* [ed. ital.: *Cronaca di Montecassino* (III 26-33), edición de F. Aceto y V. Lucherini, Milán, 2001, pp. 43-83]; Pietro da Eboli, «Lamentario et luctus Panormi», en *id.*, *De rebus siculis Carmen*, edición de E. Rota, en L. A. Muratori (ed.), *Rerum Italicarum Scriptores. Raccolta degli storici italiani dal Cinquecento al Millecinquecento* (en adelante *RIS*), tomo XXXI, Città di Castello, 1924, pp. 15-16; Poliziano, A., *Poesie volgari inedite e poesie latine e greche edite e inedite*, edición de I. del Lungo, Florencia, 1867; Suger, «Sancti Dionysii liber de rebus in administratione sua gestis», en Panofsky, E. (ed.), *Abbot Suger on the Abbey Church of St. Denis and Its Art Treasures*, Princeton, 1946, pp. 40-81; Testi Rasponi, A. (ed.), «Codex Pontificalis ecclesiae ravennatis», en L. A. Muratori (ed.), *RIS*, tomo II, parte III, Bolonia, 1924; Vasari, G., *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, edición de K. Frey, Munich, 1911; *id.*, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori, nelle redazioni del 1550 e 1568*, edición de R. Bettarini y P. Barocchi, Florencia, 1966-1987 [ed. cast.: *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores desde Cimabue a nuestros tiempos*, Madrid, Cátedra, 2002]; Villani, G., *Nuova cronica*, edición de G. Porta, 3 vols., Parma, 1990-1991.

▷ Andaloro, M., «I mosaici del Sancta Sanctorum», en A. M. Romanini (ed.), *Sancta Sanctorum*, Milán, 1995, pp. 126-191; Andaloro, M. y Romano, S., «L'immagine nell'abside», en *id.*, *Arte e iconografia a Roma da Costantino a Cola di Rienzo*, con la colaboración de A. Fraschetti, E. Parlato, F. Gandolfo y P. C. Claussen, Milán, 2000, pp. 93-132; Andreescu Treadgold, I., «Torcello III. La chronologie relative des mosaïques pariétales», *Dumbarton Oaks Papers* 30 (1976), pp. 245-341; Belting, H., «Die beiden Palastaulen Leos III. im Lateran und die Entstehung einer päpstlichen Programmkunst», *Frümittelalterliche Studien* XII (1978), pp. 55-83; Bertelli, C. (ed.), *Il Mosaico*, Milán, 1988; Deichmann, F. W., *Ravenna Hauptstadt des Spätantiken Abendlandes*, 3 vols., Wiesbaden, 1958-1989; Demus, O., *The Mosaics of San Marco in Venice*, Chicago, 1984; Fumi, L., *Il Duomo di Orvieto e i suoi restauri*, Roma, 1891; Glasberg, V., *Repertoire de la mosaique medievale, pariétale et portative. Prolégomènes à un Corpus*, Ámsterdam, 1974; Kitzinger, E., *Byzantine Art in the Making. Main Lines of Stylistic Development in Mediterranean Art 3rd-7th Century*, Londres, 1977; *id.*, *I mosaici del periodo normanno in Sicilia*, Palermo, 1992; Lavagne, H., De Balanda, É. y Uribe Echeverría, A. (eds.), *Mosaïque. Trésor de la Latinité des origines à nos jours*, Paris, 2000; Lazarev, V. N., *Istorija Vizantijskoj Zivopisi*, Moscú, 1947 [ed. ital.: *Storia della pittura bizantina*, edición reelaborada y ampliada por el autor, Turín, 1967]; Matthiae, G., *Mosaici medievali delle chiese di Roma*, Roma, 1967; Trenta, *I musaici del Duomo di Pisa e i loro autori*, Florencia-Pisa, 1896; Wehling, U., *Die Mosaiken im Aachener Münster und ihre Vorstufen*, Colonia, 1995.

→ láms. 11 y 13.

→ *véase* en este volumen A. Monciatti, «Decoración pictórica y musivaria», pp. 235-266; *véase también* **Pintura**.

II. PAVIMENTAL

La técnica y los materiales. El mosaico de pavimento, anicónico o historiado, tuvo una enorme difusión en la Antigüedad, y fue utilizado en toda el área mediterránea para decorar edificios públicos, civiles y religiosos y residencias privadas, obviamente de los exponentes de las clases más altas. Salvo la disminución de testimonios en algunas regiones durante el siglo VII, prácticamente no hubo una interrupción en el uso de esta técnica desde el periodo tardoantiguo hasta la Edad Media, y se mantuvieron, si bien con adaptaciones y superposiciones de significado, los mismos procedimientos y en parte también el mismo repertorio de imágenes. En Occidente, a partir del siglo IX pero no más allá del XIII, tuvo una especial fortuna el mosaico pavimental figurado, usado sobre todo en los edificios religiosos y caracterizado por programas iconográficos específicos, estrechamente relacionados con el programa iconográfico general y complementarios de éste. El periodo de oro para

la difusión del mosaico pavimental figurado, al menos en Europa, fue el periodo románico; luego, a partir del siglo XII, se consolida de nuevo la técnica clásica del *opus sectile*, una decoración de lastras marmóreas policromas que componen dibujos geométricos y que en Roma tomó el nombre de arte cosmatesco por las familias de artesanos del mármol que lo practicaron hasta finales del siglo XIII.

Por desgracia el estado de conservación de los mosaicos pavimentales, salvo raras excepciones, como por ejemplo la del pavimento de la catedral de Otranto (1163-1165), no es precisamente bueno. Las pérdidas son muy elevadas, mayores quizá que las que han afectado a la pintura, ligadas a destrucciones y remodelaciones de edificios, y en algunos casos también a restauraciones desconsideradas, que han quitado de su sitio los mosaicos para luego montarlos en otro en vertical (en Casale Monferrato, San Evasio, *ca* 1150, en los muros del presbiterio), sin ni siquiera declarar su posición en el pavimento. De muchos mosaicos pavimentales parcial o completamente destruidos, como los de la catedral de Novara (1130-1140) y Santa Maria Maggiore de Vercelli (1148), o los de Saint-Rémi de Reims, queda el testimonio de las descripciones en las fuentes y de una serie de grabados y dibujos realizados entre los siglos XVIII y XIX, pero ello no es suficiente para compensar las lagunas, así como tampoco pueden hacerlo los hallazgos de los últimos tiempos durante campañas de restauración o excavaciones dentro de las iglesias.

El mosaico medieval está compuesto de teselas cúbicas de piedra o mármol, de vidrio de colores o terracota, más grandes y cortadas más irregularmente que las del mosaico antiguo, dispuestas en un lecho de mortero fresco preparado en tamaños variables de forma que se pudieran completar en una jornada, y delimitado alrededor por unas tablas de contención. En un mosaico acabado se nota cómo las teselas, que generalmente siguen la forma del dibujo, en las partes en las que se colocaban las tablas de contención, están dispuestas según una línea continua, casi siempre rectilínea, que delimita un área irregularmente cuadrangular y documenta el trabajo de una jornada o incluso, como apunta Barral i Altet (1986), el trabajo de un único mosaiquista, en el caso de que haya varios trabajando contemporáneamente. Estas señales de yuxtaposición, que en algunos casos no recomponen con precisión el dibujo de dos partes contiguas, indican sin duda una unidad de trabajo, tanto temporal (la jornada) como de mano, y en muchos casos –como en los mosaicos pavimentales de Ganagobie en la alta Provenza (hacia 1125-1129) o de Otranto– se pueden distinguir muy bien. Pero la no perfecta yuxtaposición de las líneas del dibujo puede depender sencillamente de una restauración hecha mal: los mosaicos pavimentales se desgastan sólo por el hecho de ser pisados y necesitan una continua manutención. Precisamente el mosaico de Otranto, que supone un caso excepcional por extensión (cubre todo el suelo de la nave central de la catedral y un tercio aproximado de las dos naves laterales) y por estado de conservación, denuncia en muchos puntos incongruencias, errores y desechos de calidad debidos a las intervenciones de la restauración. El material usado por los mosaiquistas (y en el curso de los siglos por los restauradores) generalmente era de proveniencia local o reutilizado, sacado de la demolición de mosaicos y de la fragmentación de mármoles antiguos. Las pruebas efectuadas con motivo de la restauración del pavimento de Ganagobie (1975-1986) han mostrado que el 50 por 100 de las *tessellae* blancas del mosaico se había sacado

de mármol blanco antiguo, sobre todo pentélico, y la mayor parte del resto estaba formada por teselas blancas reutilizadas de mosaicos antiguos; también las teselas negras salieron en gran parte de otras obras (sólo el 28 por 100 son de proveniencia local; Barral i Altet, 1986).

Este uso tan amplio de materiales recuperados de obras antiguas puede explicar en parte la presencia contemporánea, en muchos pavimentos medievales, de las técnicas del *opus sectile*, con porciones de mármol o pórfido de distintos tamaños, utilizadas sobre todo para los marcos, y del *opus tessellatum*. Si faltaban en el lugar o en las cercanías monumentos de los que sacar los *spolia*, éstos se buscaban más lejos, por ejemplo en Roma, en cuanto el comitente tenía la posibilidad: de nuevo tenemos que recordar a Desiderio de Montecassino, quien precisamente hizo llegar desde Roma, en el 1066, como cuenta la *Chronica monasterii Casinensis*, los materiales para la construcción de la nueva iglesia:

> [...] columnas, bases, ac lilia, nec non et diversorum colorum marmora abundanter coemit (compró columnas, basas, arquitrabes, así como mármoles de distintos colores en gran cantidad).

Estos mármoles sirvieron también para la decoración del suelo de la iglesia, que debía de ser en *opus sectile*, a juzgar por los fragmentos conservados y por otro pasaje de la *Chronica*, que entra en mayores detalles:

> [...] Legatos interea Costantinopolim ad locandos artifices destinat, peritos utique in arte musiaria et quadrataria, ex quibus videlicet alii absidam et arcum atque vestibulum maioris basilicae musivo comerent, alii vero totius ecclesiae pavimentum diversorum lapidum varietate consternerent. Quarum artium tunc ei destinati magistri cuius perfectionis extiterint, in eorum est operibus estimari, cum et in musivo animatas fere autumet se quisque figuras et quaeque virentia cernere, et in marmoribus omnigenum colorum flores pulchra putet diversitate vernare.
>
> (Mientras tanto manda a embajadores a Constantinopla para que contraten a artistas hábiles en el arte de los mosaicos y de la pavimentación. Algunos de ellos debían embellecer con mosaico el ábside, el arco y el atrio de la basílica mayor; otros en cambio debían revestir con distintos tipos de piedras el pavimento de toda la iglesia. El nivel de perfección alcanzado por los maestros encargados por Desiderio se puede juzgar por sus obras. En el mosaico cualquiera creería distinguir figuras vivas en medio de una naturaleza exuberante y en los mármoles le parecería estar viendo brillar con maravillosa variedad flores de todos los colores.)

El taller. Todo lo que hemos dicho hasta ahora plantea varias cuestiones que no se pueden desglosar fácilmente. Poco sabemos de la organización del taller, porque faltan las fuentes, así como alguna representación de un mosaiquista trabajando. Pero se pueden sacar muchas indicaciones de la observación directa de la obra, especialmente durante las obras de restauración, y de la lectura de las inscripciones que en gran parte acompañan y comentan la decoración. El trabajo fraccionado en porciones de pavimento de distintas medidas, que había que terminar en una jornada, las diferencias de estilo y de mano que a menudo se pueden reconocer entre una unidad y otra o la elegancia de una inscripción y un poco más allá la inseguridad y los errores de escritura, todo indica que

en el taller trabajaban diversas personas, más o menos hábiles, instruidas o analfabetas, guiadas evidentemente por un jefe de taller, que a su vez seguía –para el programa iconográfico– las directrices del comitente o de un consejero. A diferencia de lo que ocurría en la Antigüedad, cuando las partes del mosaico pavimental, los *emblemata*, se hacían en el local del taller y se ponían en el pavimento sólo al final, en el Medievo todo el trabajo se llevaba a cabo *in situ*, desde el corte y la readaptación de las teselas, nuevas o reutilizadas, hasta el uso de plantillas y moldes, la ejecución del dibujo preliminar (sinopia) y la terminación del mosaico.

A menudo los motivos decorativos o las representaciones de animales, reales o fantásticos, en muchos casos afrontados o metidos en *rotae* (medallones), se repiten en pavimentos incluso muy distantes, lo que se explica por la extraordinaria fortuna de las sedas orientales, difundidas por todas partes, de las que son típicos estos dibujos. El mosaico pavimental se ha visto siempre, independientemente de los elementos decorativos que lo componen, como una valiosa alfombra desenrollada en el suelo, y el hecho es más que evidente en la cabecera de la catedral de Aosta, cubierta –parece– incluso por dos alfombras superpuestas, la inferior rectangular, con los Ríos del paraíso en las esquinas, y el superior circular, con la representación del Año y los trabajos de los meses (finales del siglo XII). Pero hay que suponer, como se hace con la miniatura, que objetos tan valiosos y costosos como las sedas persas y bizantinas y los códices miniados no llegaban directamente a la cantería, sino que se conocían mediante dibujos y libros de modelos, realizados por los pintores durante sus desplazamientos. Así nos imaginamos, por su analogía con el campo de la pintura monumental, que se recurría al uso de plantillas, para hacer más deprisa el dibujo preparatorio, repetir elementos y figuras y mantener las proporciones en las partes en las que se repetía la decoración. Cuando los mismos motivos se encuentran en los mosaicos pavimentales de un área limitada o de una región, como ocurre con algunas imágenes de los pavimentos de Otranto, Trani, Tarento (1160) y Brindisi (1178), entonces el hecho se justifica con el desplazamiento de un taller itinerante, con características específicas y colecciones personales de modelos.

Las inscripciones. A menudo aparecen en los pavimentos inscripciones proporcionando el nombre del comitente, a veces junto al del mosaiquista y la fecha de ejecución de la obra. En el mosaico de la cripta de Santa Giustina di Sezzadio, por ejemplo, la inscripción menciona al marqués Otberto, fundador de la abadía en el 1030, como «huius domus Domini reparator et ornator» («el que ha restaurado y embellecido esta casa del Señor»). En lo que queda del pavimento de la catedral de Acqui, hoy en Turín, el epígrafe nos informa de que el obispo de la ciudad, Guido, fue el comitente en el 1067. El comitente es recordado con más frecuencia que el artista (sin embargo en la Antigüedad el maestro musivario a menudo firmaba su obra), pero eso no quita que en el mosaico de la catedral de Reggio Emilia, ahora en el museo cívico de la ciudad, fuera mencionado el mosaiquista, Pietro. Pero una vez más es ejemplar el caso del pavimento de la catedral de Otranto, único –como ya hemos dicho– por conservación, riqueza de temas (fig. 84) y cantidad de información, transmitida en este caso por cuatro inscripciones, dos de las cuales llevan la fecha, distribuidas a lo largo de la

Figura 84. Otranto (Lecce), catedral de Santa Maria Annunziata, pavimento de la nave central, astro tocando la lira, mosaico, 1163-1165, detalle

nave central. Por éstas sabemos que el mosaico fue realizado por deseo del arzobispo de Otranto, Gionata, y fue obra de otro menos famoso *presbyter*, Pantaleone, durante el reinado de Guillermo el Malo, pero lo más interesante es que la inscripción cerca del altar mayor lleva la fecha 1163, mientras que la que está a mitad de la nave la fecha en 1165, lo que significa que las obras empezaron por el ábside y que se necesitaron dos años para llegar hasta ese punto. Y, puesto que la dirección de la lectura de las imágenes, que se desarrollan a lo largo de las ramas de tres grandes árboles que tienen las raíces en la entrada y se extienden en dirección de los ábsides, es evidentemente opuesta a la de la ejecución del mosaico, debemos suponer la existencia de un proyecto de conjunto preciso y detallado y, en su origen, un complejo programa iconográfico, dictado por el comitente (Settis Frugoni, 1968, 1970), que desde luego no dejaba espacio a las improvisaciones.

En cambio la inscripción que corre a lo largo del perfil del ábside central de la iglesia de Ganagobie sólo nos facilita el nombre del comitente, el prior Bertrand (hacia 1125-1156), aunque también el de un cierto Pietro Trutberto (fig. 85), recordado como muerto hacía poco en el rollo funerario de Bosone, abad de San Giusto de Susa (1129-1130); la modalidad de la inscripción («Petrus urgebat Trutberti meque regebat» [«Pietro Trutberto animaba y dirigía mi trabajo»]) probaría que éste no era, como algunos han supuesto, el mosaiquista sino más verosímilmente –y la mención es realmente interesante– el *operarius*, superintendente de las obras del monasterio.

Y a propósito de inscripciones también recordaremos las dos del mosaico de Sant'Orso de Aosta (segundo cuarto del siglo XII; fig. 86), una celebrando la propiedad de la decoración interior de la iglesia, en evidente y estrecha relación con la inscripción del claustro, que elogia en cambio las esculturas (1132), y la otra que lleva el llamado cuadrado mágico, un juego verbal nacido en la Roma imperial del siglo I, recuperado por el mundo cristiano durante la Edad Media y presente también

Figura 85. Ganagobie (Provenza), iglesia del priorato de Santa María, pavimento del coro, centauro y animales, mosaico, *ca.* 1125-1129.

Figura 86. Aosta, colegiata de los Santos Pedro y Orso, pavimento del presbiterio, Sansón desquijarando al león, mosaico, segundo cuarto del siglo XII, detalle.

(ahora fragmentado) en el mosaico pavimental de la iglesia parroquial de Pieve Terzaghi (hacia el 1100).

El comitente y el programa iconográfico. En Otranto el nombre del comitente aparece cuatro veces en las inscripciones, mostrando con evidencia lo orgulloso que estaba el arzobispo (y tenía buenos motivos) de ese *opus insigne* con el que había enriquecido, a costa de gastos enormes, su catedral. En otros casos la mención es única, pero igualmente explícita a la hora de dejar el nombre de quien quiso, preparó y pagó el mosaico pavimental de la iglesia, una suntuosa y variopinta alfombra de piedra: entre 1115 y 1141 el obispo Guido, en Lescar; en torno a 1130 el abad Blasius, en Santa María del Patir o en 1213 el abad Guglielmo, en San Juan Evangelista de Rávena. En casos excepcionales aparece también una imagen del comitente: de Alberic, arrodillado rezando, en el mosaico (*ca.* 1150) de la capilla de San Fermín en Saint-Denis («Hoc pius Albericus nobile fecit opus» [«El pío Alberic hizo [hacer] esta noble obra»]; lám. 12) o del abad Gilberto, muerto en 1152, en el mosaico de su lápida sepulcral, en el suelo de la iglesia benedictina de Maria Laach.

Al comitente le correspondía, como es bien sabido, la elección del programa iconográfico, y por tanto también la elección de las imágenes que había que colocar en el pavimento, motivos puramente ornamentales y representaciones más complejas, escenas y personajes relacionados entre ellos e interpretados en clave simbólica, temas específicos (historias bíblicas, episodios mitológicos, históricos o basados en novelas, cuentos y vidas de santos, imágenes cosmológicas, geográficas y cartográficas), temas que completaban los de las demás partes del edificio. El suelo era, por su propia ubicación, el espacio destinado a las imágenes terrenales, en contraposición a las visiones celestiales y las historias sagradas de las zonas superiores y de las paredes de la iglesia. Aquí estaban el mapa del mundo, rodeado por el Océano con sus islas, y en el centro la rueda de la Fortuna, como en el mosaico de San Salvatore de Turín (finales del siglo XII), la personificación del Año, con el trabajo de los meses, o los signos del zodiaco, como en la catedral de Aosta o San Michele de Pavía (primera mitad del siglo XII), así como toda una serie de imágenes, relacionadas con el hombre y su destino, del pecado original de nuestros primeros padres (en Otranto, en la catedral de Novara) a las vidas de personajes bíblicos ejemplares como Abraham (en Casale Monferrato), David (en Sankt Gereon de Colonia, 1151-1156, y en la catedral de Asti, segunda mitad del siglo XII; fig. 87), Sansón (de nuevo en Asti y en Sant'Orso de Aosta), y también personajes mitológicos: Teseo en el centro de un laberinto, matando al Mi-

Figura 87. Asti, catedral de Santa Maria Assunta, pavimento del presbiterio, David, mosaico, segunda mitad del siglo XII, detalle

notauro, en el mosaico de San Miguel de Pavía; episodios sacados del ciclo artúrico (Otranto) y de la Chanson de Roland (Santa Maria Maggiore de Vercelli); Alejandro Magno ascendiendo al cielo sujeto por dos grifos (en Otranto, Trani y Tarento); las Virtudes (en la iglesia abacial de Polirone, 1151); las Artes liberales (antes en la catedral de Ivrea, hacia 1150); fábulas de animales (como los funerales del zorro en la basílica de Santa Maria y San Donato de Murano, 1141, y en un medallón perdido del pavimento de Santa Maria Maggiore de Vercelli, o el asno tocando la lira en el mosaico de Otranto). Se podrían poner otros muchos ejemplos, pero sólo serviría para alargar la lista de los temas y de los lugares donde están representados, sin modificar la esencia del cuadro general. Sin embargo sí conviene recordar la infinidad de animales y criaturas fantásticas que pueblan los pavimentos de las iglesias: elefantes, quimeras, dragones, grifos (como en San Benigno de Fructuaria, siglos XI-XII; fig. 88), unicornios, monstruos con varias cabezas o varios cuerpos junto a perros, gallos, leones, ciervos y peces, y también sirenas, esciapodos y acéfalos junto a personajes bíblicos y protagonistas de grandes empresas. Sin duda eran estas criaturas, de las que rebosan los mosaicos pavimentales románicos, y de las que toda una serie de fuentes –de Plinio el Viejo al *Physiologus*, de san Agustín al *Liber monstruorum* y a los Bestiarios– justificaba la existencia, las que atraían y maravillaban al fiel que entraba en la iglesia, haciendo que el mensaje transmitido por las imágenes del relato sagrado fuera más llevadero. Los modelos para estas imágenes, miradas con recelo por las corrientes más rigurosas de la Iglesia, se encontraban, como ya hemos dicho, en las telas orientales y en la miniatura, fuente primera de otros muchos motivos.

Apreciación, en negativo y en positivo. En la *Apologia ad Guillelmum* (1124), como es bien sabido, san Bernardo de Claraval arremete contra la «ridicula mostruositas» («ri-

Figura 88. San Benigno Canavese (Turín), iglesia abacial de San Benigno de Fructuaria, pavimento del presbiterio, grifos afrontados, mosaico, finales del siglo XI-comienzos del XII

dícula monstruosidad») y la «deformis formositas ac formosa deformitas» («deforme belleza y bella deformidad») de las esculturas de los claustros, y contra las decoraciones demasiado suntuosas de las iglesias, mencionando con reprobación también las de los pavimentos:

> [...] Inveniunt curiosi quo delectentur, et non inveniunt miseri quo sustententur; ut quid saltem sanctorum imagines non reveremur, quibus utique ipsum, quod pedibus conculcatur, scatet pavimentum? Saepe spuitur in ore angeli, saepe alicuius sanctorum facies calcibus tunditur transeuntium. Et si non sacris his imaginibus, cur vel non parcitur pulcris coloribus? Cur decoras quod mox foedandum est? Cur depingis quod necesse est conculcari? Quid ibi valent venustae formae, ubi pulvere maculantur assiduo?
>
> (Los aficionados al arte encuentran con qué gozar y los míseros no encuentran con qué nutrirse. ¿Y no terminamos por no reverenciar ni siquiera las imágenes de los santos que pueblan el suelo que pisamos con los pies? A menudo se escupe en la boca de un ángel; muchas veces la figura de algún santo es pisoteada por los pies de los que pasan. Y, si no queremos respetar estas sagradas imágenes, ¿por qué no respetamos al menos los bellos colores? ¿Por qué estás decorando lo que está destinado a ensuciarse en seguida? ¿Por qué pintas lo que se va a pisar? ¿Para qué sirven las hermosas figuras ahí donde se manchan de polvo constantemente?)

En la misma línea, obviamente, se expresan los Estatutos de la orden cisterciense, que en 1213 disponen que en las iglesias no haya ni pinturas ni esculturas aparte de Cristo, ni variedad de pavimentos, y pocos años más tarde (1218) hasta llegan a imponer que se quiten esos pavimentos. Es precisamente la *varietas* y la *curiositas* de sus decoraciones las que fascinan y al mismo tiempo atraen el enérgico ataque de san Bernardo y las disposiciones del capítulo general de la orden, como, por ejemplo, el que promulgó en 1235 y que dice así:

> [...] Pavimentum curiosum, quod est in ecclesia de Gardo, penitus evertatur et ad antiquam simplicitatem ordinis redigatur. Abbas qui hoc fieri permisit, vel qui factum sustinet, tribus diebus sit in levi culpa, uno eorum in pane et aqua.
>
> (Que ese pavimento curioso, que está en la iglesia de Le Gard [en el Somme, fundada en 1137], sea destruido completamente y devuelto a la antigua sencillez de la orden. Que el abad que ha permitido que se hiciera, o que se lo encontró hecho y lo conservó, sea juzgado por culpa leve durante tres días, y que uno de éstos esté a pan y agua.)

De otra opinión parece ser Baudri de Bourgueil cuando, en el poema dedicado hacia el 1100 a la condesa Adela de Blois, una hija de Guillermo el Conquistador, describe su alcoba. La habitación estaba concebida como un microcosmos, con el techo decorado con constelaciones y planetas para simular la bóveda celeste, las paredes revestidas de preciosas tapicerías de seda ilustrando la Creación del mundo, el Paraíso terrenal y el Diluvio, episodios del Antiguo Testamento y escenas de la mitología griega y la historia romana, y alrededor de la alcoba con la cama de la condesa, adornado con las estatuas de las Artes Liberales, la Conquista de Inglaterra. En el suelo había un mapamundi, generalmente entendido como hecho de mosaico, pero quizá, como veremos, estaba realizado con otra técnica, un mapa que representaba la

tierra rodeada por el Océano, con todos sus ríos, los mares, las montañas y las ciudades, descritos con todo detalle:

> [...] Ecce pavimenti structura [canenda] fuisset / Sed refugit sensus mensque veretur hebes. / Quae siquidem mundum comprehendere carmine posset? / Namque in eo mundi forma recensa fuit. / Quippe pavimentum mundi fuit altera mappa: / Hic videas terrae mostra marisque simul. / Res designabant super addita nomina rebus / Sic ea cura sagax pinxerat artificis. / Ne vero pulvis picturam laederet ullus, / Tota fuit vitrea tecta superficie. / Ipsa superficies vitreum mare nomen habebat. / Lucida materies lucidorque vitro. / Hanc ne proterret pes invidus ingredientium / Sustentabatur marmore supposito / Cingebatur opus fluido viridique colore, / Ut maris esset opus quod fluitare putes. / Hoc opus Oceani nomen formamque gerebat, / Quod penitus limbo cinxerat arva suo. / Insula non deerat et secla marina videres: / Ballenas, cete, cetera mostra maris. / Gurgitibus propriis pisces innare putares / Sicque forent pisces, prendere posse manu. / Oceano totus terrae sic obsitus orbis / Humectabatur fluminibus mediis. / Forma rotonda sibi, speciem quae praeferat ovi / Constans mensuris ponderibusque suis. / Porro venustabat operum variatio terras, / Humanusque labor auxerat effigiem. / Divinus siquidem quaedam construxerat ordo, / Quaedam vero manus fecerat artificum.
>
> (He aquí la estructura del pavimento, digna de ser cantada, / pero el sentido se escapa y la mente estúpida se asusta. / ¿Quién podría encerrar el mundo en un canto? / Y en efecto en ése se hace una recensión del aspecto del mundo. / En efecto el pavimento era un segundo mapa del mundo: / aquí ves juntos los monstruos del mar y de la tierra. / Los nombres, añadidos encima, designaban las imágenes; / el sagaz esmero del artífice los había pintado de esta forma. / En verdad, para que el polvo no estropease la pintura, / ésta fue cubierta completamente con una superficie vítrea. / Esta superficie se llamaba mar vítreo; / era un material brillante, más brillante que el vidrio. / Y, para que el pie hostil de quien caminaba no la aplastase, / estaba sostenida por mármol puesto debajo. / La obra estaba rodeada por un fluido color verde, / el mar, que habrías dicho que ondeaba. / Esta obra tenía el nombre y la forma del Océano, / que con sus orillas había circundado por entero las tierras. / No faltaba una isla y habrías podido ver razas de animales marinos: / ballenas, cetáceos y todos los demás monstruos del mar. / Habrías pensado que los peces nadaban en sus abismos / y que, si hubieran sido verdaderos peces, los habrías podido coger con las manos. / Toda la tierra, rodeada de este modo por el Océano, / estaba bañada en su interior por ríos. / Tenía forma redondeada, mostrando el aspecto de un huevo, / invariable en sus medidas y sus pesos. / Además la variedad de las obras embellecía las tierras, / y el trabajo del hombre había enriquecido la representación. / Si una la había formado el orden divino, la otra la había ejecutado la mano de los artífices.)

El texto continúa, describiendo la tierra dividida en tres partes, con Asia, que ocupa la mitad y donde se encuentra el Paraíso terrenal, con el Tigris y el Éufrates; Europa, cuyos ríos, montañas y ciudades enumera Baudri, y África de la que recuerda los animales y monstruos. La tipología de este mapa repite la de los mapamundis representados en los códices del comentario del Beato de Liébana al Apocalipsis, y Kitzinger primero (1973) y Barral i Altet (1987) después la han relacionado con una serie de mo-

saicos pavimentales del siglo XII, como el de San Salvatore de Turín antes mencionado. A este respecto conviene recordar que la *cura sagax* con la que el artífice del pavimento de la condesa añadió unas leyendas a las imágenes encuentra una perfecta correspondencia con los doctos *tituli* relativos a las islas del Océano del pavimento de Turín, citas casi literales de las *Ethymologiae* y del *De natura rerum* de san Isidoro de Sevilla. Obviamente, quien elegía los textos era el comitente y el mosaiquista era sólo el ejecutor material de los epígrafes. La descripción de la alcoba de Adela de Blois es, como admite su propio autor, en parte imaginaria, pero es muy interesante porque en cualquier caso documenta las tendencias de la época, el tipo de programa decorativo puesto en práctica en el siglo XII en una residencia noble, y confirma al mismo tiempo la posibilidad de que también en el Medievo, como en la Antigüedad, se usaran pavimentos figurados en otros contextos fuera de los eclesiásticos. Pero sobre todo son notables, aunque problemáticas, las indicaciones técnicas relativas a la ejecución del pavimento, esas precauciones dirigidas específicamente a proteger la superficie decorada de los daños de quienes la pisaban: en mi opinión hay que descartar que se tratase de un mosaico; la técnica descrita hace pensar más bien en un suelo pintado, tal vez de madera, del que además faltan en esas fechas tanto referencias en las fuentes como restos materiales. Estas observaciones, demasiado precisas para haber sido inventadas, podrían sonar como una respuesta puntual a las críticas y a las aprensiones de san Bernardo ¡si no fuese porque son de veinte años antes de la *Apologia ad Guillelmum*!

Costanza Segre Montel

□ Holt, E. G., *A Documentary History of Art*, Nueva York, 1957-1958; Lehmann-Brockhaus, O., *Lateinische Schriftquellen zur Kunst in England, Wales und Schottland vom Jahre 901 bis zum Jahre 1307*, I-V, Múnich, 1955-1960; *id.*, *Schriftquellen der Kunstgeschichte des 11. und 12. Jahrhunderts für Deutschland, Lothringen und Italien*, Berlín, 1938; Mortet, V., *Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture et à la condition des architectes en France au Moyen Âge, XIe-XIIe siècles*, París, 1911; Mortet, V. y Deschamps, P., *Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture et la condition des architectes en France au Moyen Âge, XIIe-XIIIe siècles*, París, 1929; Schlosser, J. von, *Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters*, Viena, 1896 [ed. ital.: *Quellenbuch. Repertorio di fonti per la storia dell'arte del Medioevo occidental (secoli IV-XV)*, con un anexo de nuevos textos y actualizaciones crítico-bibliográficas editado por J. Végh, Florencia, 1992].

▷ Barral i Altet, X., *Els mosaics de paviment medievals a Catalunya*, Barcelona, 1979; *id.*, «Mosaïque de pavement», en X. Barral i Altet, F. Avril, D. Gaborit-Chopin, *Le monde roman 1060-1220*, vol. I: *Les Temps des Croisades*, París, 1982, pp. 109-121, y vol. II: *Les Royaumes d'Occident*, París, 1983, pp. 145-154; *id.*, *Les mosaïques de pavement médiévales de Venise, Murano, Torcello*, París, 1985; *id.*, «The Mosaic Pavement of the Saint-Firmin Chapel at Saint-Denis: Alberic and Suger», en P. L. Gerson (ed.), *Abbot Suger and Saint-Denis. A Symposium*, Nueva York, 1986, pp. 245-255; *id.*, «Commanditaires, mosaïstes et exécution spécialisée de la mosaïque de pavements au Moyen Âge», en *id.* (ed.), *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge*. Actas del Congreso Internacional (Rennes, 2-6 de mayo de 1983), vol. I, París, 1986, pp. 255-263; *id.*, *Les mosaïques de pavement médiévales en France et Italie*, Roma, 1987; *id.*, «Poésie et iconographie: un pavement du XIIe siècle décrit par Baudri de Bourgueil», en W. Tronzo e I. Lavin, *Studies on Art and Archeology in Honor of Ernst Kitzinger*, en *Dumbarton Oaks Papers* 41 (1987), pp. 41-54; *id.*, «Il mosaico pavimentale», en C. Bertelli (ed.), *La pittura in Italia. L'Altomedioevo*, Milán, 1994, pp. 480-498; Guiglia Guidobaldi, A., *sub voce* «Pavimento», en *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. IX, Roma, 1998, pp. 264-276; Kier, H., *Der mittelalterliche Schmuckfussboden unter besonderer Berücksichtigung des Rheinlandes*, Düsseldorf, 1970; Kitzinger, E., «World Map and Fortune's Wheel: a Medieval Mosaic Floor in Turin» (1973), en *id.*, *The Art of Byzantium and the Medieval West. Selected Studies*, Londres, 1976, pp. 327-356; Lavagne, H., Balanda, É. de y Uribe Echeve-

rría, A. (eds.), *Mosaïque. Trésor de la latinité des origines à nos jours*, Paris, 2000. Nordhagen, P. J., *sub voce* «Mosaico», en *Enciclopedia dell'Arte*, cit., vol. VIII, Roma, 1997, pp. 563-574; Papone, P. y Vallet, V., «Il mosaico del coro», en Orlandoni, B. y Rossetti Brezzi, E. (eds.), *Sant'Orso di Aosta. Il complesso monumentale*, I, Aosta, 2001, pp. 35-48; Pianea, E., «I mosaici pavimentali», en Romano, G. (ed.), *Piemonte romanico*, Turín, 1994, pp. 393-420; *id.*, «Il mosaico pavimentale romanico della chiesa di S. Maria Maggiore a Vercelli», *La Diana. Annuario della Scuola di specializzazione in Archeologia e Storia dell'arte dell'Università degli Studi di Siena* II (1996), pp. 191-208; Porter, A. K., *Lombard Architecture*, vol. I, New Haven-Londres-Oxford, 1917; Serra Frugoni, C., «Il mosaico di Otranto: modelli culturali e scelte iconografiche», *Bollettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medioevo e Archivio Muratoriano* LXXXII (1970), pp. 214-270; *id.*, «Per una lettura del mosaico pavimentale della cattedrale di Otranto», *ibid.*, LXXX (1968), pp. 215-256; Stern, H., «Mosaïques de pavement préromanes et romanes en France», *Cahiers de Civilisation médiévale* V (1962), pp. 13-33; Thiron, J., «Ganagobie et ses mosaïques», *Revue de l'Art* 49 (1980), pp. 50-69; Willemsen, C. A., *L'enigma di Otranto*, Galatina, 1980.

→ lam. 12.

Orfebrería y técnicas de orfebre

El oro y los metales preciosos. En los talleres monásticos, en los de la corte, los de la ciudad, en cualquier lugar en el que se practique el arte figurativo en la Edad Media, la orfebrería desempeña un papel de primerísimo orden. Al emplear materiales preciados que elaboran con técnicas sofisticadas y complejas, este arte o, mejor dicho, este conjunto de artes, ocupa un grado elevado en la jerarquía de los valores artísticos de la época. Sin su contribución la liturgia sería menos fastuosa y la demostración del poder –de cualquier poder– menos elocuente y menos eficaz. Cargados de profundas resonancias simbólicas, los objetos que aquélla produce forman parte de todos los sectores de la práctica artística medieval, tanto en la vertiente sagrada como en la profana. Esto se observa lo primero, y sobre todo, en las artes de la persona y de los ajuares: joyas y vajillas, coronas y cálices... Pero, si se mira con atención, las soluciones elaboradas en primer lugar por las técnicas de orfebre también afectan profundamente a las artes monumentales. La condena que Filarete, a mediados del siglo XV, dirigió a los edificios en forma de incensario se puede convertir en un válido instrumento interpretativo no sólo del Gótico extremo, sino también de toda una importante tendencia de la arquitectura medieval.

Según la etimología de la palabra, la orfebrería concierne básicamente al trabajo del oro. Sin embargo, desde tiempo inmemorial gira en torno a este sólido núcleo central una dúplice galaxia de técnicas. Se trata por un lado del empleo, junto con el oro, de otros metales de valor, como la plata y el cobre con sus principales aleaciones; por el otro del acabado de la obra realizada en uno o varios metales con otros materiales, y no sólo de naturaleza mineral. Cuando estos materiales presentan unas características estructurales radicalmente distintas a las de los metales y por tanto tienen sus propias técnicas de elaboración, la orfebrería los utiliza como productos acabados de otras artes y se limita a «montarlos» en su obra: es el caso de la eboraria y de ciertas clases de glíptica. En cambio, cuando –y es el caso del nielado y los esmaltes– están englobados íntimamente en el objeto metálico que adornan, no hay motivo para considerarlos ajenos a la competencia directa del arte de la orfebrería. Sin querer excluir especificidades ni especialidades, hay que decir que la orfebrería medieval demuestra una connatural actitud politécnica. Si en los orígenes míticos de su plurisecular desarrollo

san Eloy se impone como «aurifex petitissimus atque in omni fabricandi arte doctissimus» («orfebre pento y experto en todo tipo de construcción»; fig. 89), al final Brunelleschi resultará «mucho más universal respecto al fundamento del dibujo» precisamente en virtud de su formación como orfebre.

Los materiales principales de la orfebrería, los metales preciosos y semipreciosos, no llegan a la mesa de trabajo del orfebre medieval como la piedra y la madera a la de su colega escultor. Tanto si provienen de la mina como, y es lo más frecuente, de la fundición de productos anteriores, ya han conocido en su historia un largo y complejo proceso de elaboración, que desde la perspectiva del tiempo sólo puede ser definido como artístico. El protagonista de esta aventura es el fuego, cuya competente utilización es suficiente para asegurar a la metalurgia medieval, heredera de Hefesto y sus equivalentes celtas y germanos, un alto nivel de consideración. El fuego sigue desempeñando un papel eminente también en el trabajo de orfebrería propiamente dicho, desde la forja de los elementos estructurales hasta el acabado de las superficies. Por lo que respecta a la fundición artística en sentido estricto, el recurso de esta técnica está condicionado rigurosamente por el coste del metal empleado: se usa más para el cobre que para el oro y más para los productos pequeños que para los grandes. La fundición de metal noble está bien representada por los objetos de plata dejados por el obispo Bernardo a San Miguel de Hildesheim, y la de metal pobre pero que pertenece plenamente a la orfebrería, por los bronces mosanos en la línea de Renier de Huy, y cuya influencia en la escultura monumental del primer Gótico es un ejemplo tópico del papel impulsor desarrollado en la Edad Media por las artes suntuarias.

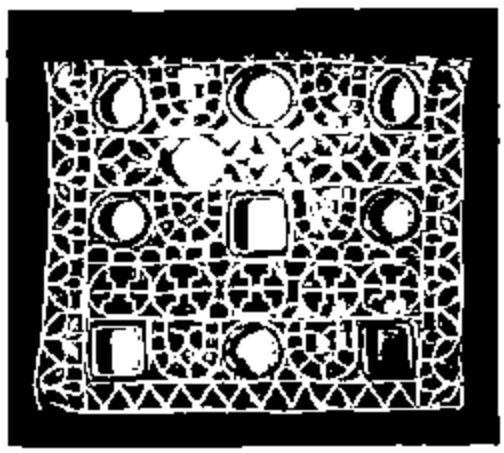


Figura 89. San Eloy (?), fragmento de la cruz de Saint-Denis, oro y pasta vítrea, primera mitad del siglo VII.

La incisión y el entalle. La primera operación del orfebre consiste normalmente en aprestar el metal en el que está trabajando. Una vez hecho, el artista marca las líneas y los puntos guía de su trabajo, grabándolos con la punta seca y el buril. Esta operación, que el más importante teórico medieval, Teófilo, presenta llamándola «dibujo», puede tener una simple función instrumental, en vista de un trabajo destinado a hacerse con técnicas diferentes, o puede ser perfeccionada, con la intención de confiar todo el efecto estético al grabado. En este caso las marcas se realizan con un cuidado especial, calculando su forma y longitud, graduando su anchura y profundidad y siguiendo su trazado con el rascador y el cincel. Elemental, y por tanto de uso universal, la técnica conoce algunas de sus cumbres medievales en el arte alemán del siglo XII, cuando las vajillas grabadas, a la manera de la llamada «copa bautismal» de Barbarroja en Berlín, parece que quieren competir con los códices decorados con un sencillo dibujo en el intento de mostrar los resultados extraordinarios de una cultura refinadamente gráfica.

El lenguaje de la incisión puede enriquecerse con breves trazos y puntos, con trazados paralelos y esquemas cruzados (fig. 90). Por muy articulados que resulten gracias al claroscuro, ni siquiera los metales grabados y punteados del Gótico internacional, de los que nacerá el arte moderno de la calcografía, pierden su carácter bidimensional. Distinto es el caso del entalle o grabado en hueco, con el que se preparan los cuños de las monedas y las matrices de los sellos. Aquí, aunque el artista siempre proceda quitando material, la superficie de origen se elimina totalmente durante la elaboración y la forma se organiza en términos propiamente estéticos, si bien en negativo, ya que el positivo le corresponde a los productos finales, es decir, las monedas y las improntas de los sellos. Los dos tipos de producción, ennoblecidos por las referencias en las Sagradas Escrituras y en los Santos Padres, prolongan en la Edad Media unas costumbres sociales que se remontan a la más remota Antigüedad. Pero, si el arte de la moneda se caracteriza normalmente por un conservadurismo formal que sirve para difundir la idea de estabilidad económica, en cambio el arte del sello muchas veces es el banco de pruebas de atrevidas experimentaciones que combinan de manera original forma, leyenda, emblema y figura. El discurso vale sobre todo para el periodo gótico, cuando todo el universo de la simbología heráldica adquirió una importancia fundamental, confiriendo a los sellos un papel histórico inesperado en la difusión de las formas y de las iconografías del nuevo estilo.

Figura 90 Francia, cruz relicario de Clairmarais, anverso, plata grabada, *ca.* 1220.

De forma análoga a lo que sucede en la gliptica antigua, en la orfebrería medieval tampoco el grabado en relieve conoce la misma difusión que el entalle. Inadecuado para imprimir y por tanto desvinculado de las motivaciones prácticas de la moneda y el sello, sólo aparece de vez en cuando en objetos de pequeñas dimensiones y/o de gran valor. La posibilidad que la técnica presenta de mantener todo el motivo plástico dentro del volumen del objeto en el que se aplica recomienda su empleo en la joyería ya desde la época bárbara. Un desarrollo figurativo más ambicioso se encuentra en el arte francés del siglo XIII, que con la técnica del *versenktes Relief*, o «relieve hundido», proporciona un paralelo significativo a la gran miniatura de la época a la hora de delinear la progresiva conquista de la corporeidad en la imagen fijada en el plano.

El repujado y el cincelado. Con el trabajo de repujado y cincelado el discurso cambia radicalmente de tono. Repujando una chapa por detrás y cincelándola por delante, se pueden realizar no sólo relieves del más variado espesor sino también objetos de bulto redondo. Esto aseguró a la técnica una difusión enorme, superior a la del entalle y el propio grabado. En el Mediterráneo, cuando se piensa en un orfebre, se piensa en alguien que repuja y cincela. En la iconografía

tradicional san Eloy está representado mientras forja un cáliz, martilleando la copa en el yunque o retocando el pie con el cincel. En la biografía de san Anselmo, escrita por Eadmero, la invitación que ese gran espíritu dirige a mezclar el rigor y la dulzura en la educación está expresada mediante la comparación con el orfebre, quien no se limita sólo a golpear duramente la chapa, sino que también sabe tratarla con amor cuando lo precisa delicadamente el modelado. El caso medieval del trabajo de repujado y cincelado pertenece con pleno derecho a la historia de la escultura en sentido amplio. Después del gran relanzamiento carolingio con Wolvinius y sus numerosos compañeros (fig. 91), la época otoniana se caracteriza sobre todo por la facilidad con la que recupera el busto redondo, resucitando la técnica antigua de la estatuaria de madera revestida con láminas de oro o plata dorada. La superación del miedo al ídolo, implícita en la condena bíblica de este tipo de imagen, está bien expresada en la tribulación del clérigo Bernardo de Angers ante la singular «majestad» de la Santa Fe de Conques. Pasado este momento crítico, también el trabajo de repujado y cincelado formará parte de la gran epopeya de la representación tridimensional, que es una de las principales arterias del desarrollo del arte bajomedieval. Si en época románica la figura está todavía dominada por la lógica del objeto del que forma parte, en época gótica se asiste a su progresiva emancipación para asumir una nueva libertad de postura y expresión, que sólo admite como criterio de juicio la comparación con la naturaleza. Las estatuillas y los pequeños grupos de carácter escénico, que la orfebrería francesa conoce desde los tiempos de san Luis en adelante, constituyen un aspecto del arte medieval que se ha revalorizado justamente con todas sus implicaciones de cultura y estilo.

Figura 91. Wolvinius, altar de oro de San Ambrosio, frente posterior, san Ambrosio corona al artista, lámina de plata repujada y dorada y esmalte, *ca.* 850.

La técnica del estampillado presenta un estrecho parentesco con el repujado y el cincelado. Un único objetivo, el de imprimir formas en relieve en una chapa más o menos delgada, se consigue con distintos medios, que incluyen matrices de madera o metal, sencillas o dobles, sobre las que el orfebre trabaja con una delicada presión manual o vigorosos martilleos. La naturaleza serial del producto tiene una gran importancia para comprender el papel de la orfebrería en la difusión de los motivos y la consolidación de una mentalidad que anuncia la «época de la reproducibilidad técnica». En el retablo donado en torno al año 1200 por el patriarca Pellegrino II a la catedral de Cividale la decoración está inspirada en modelos renanos y mosanos y las inscripciones, grabadas con el punzón, preanuncian la aparición de la imprenta tipográfica con caracteres móviles.

El calado y la filigrana. La plancha de metal no sólo es susceptible de ser articula-

da plásticamente mediante el punzón y el cincel. También puede reducirse de volumen mediante el taladro y la lima. El calado, casi una materialización del ideal estético de la *subtilitas,* ha seducido profundamente a los orfebres medievales. Combinado con el grabado en plano o con el repujado y cincelado, ha dado vida a figuras y decoraciones realizadas hábilmente para conseguir un efecto de silueta. En algunos casos el motivo se deja «al aire»; en otros se pone encima de un fondo del mismo metal o de un material diferente. Una variedad está formada por el *opus duplex* veneciano, en el que las imágenes en alto relieve, recortadas con perfiles acentuados y repiqueteadas con rápidos toque de buril, están fijadas con goznes en una chapa base remetida, repitiendo algunas soluciones de las antiguas diatretas y confirmando de este modo las raíces tardoantiguas del arte veneciano.

El discurso aquí está a un paso de la filigrana, que no por casualidad conoció una enorme fortuna precisamente en Venecia. Basada en esa cualidad fundamental de los metales nobles que es su maleabilidad, esta técnica es una presencia constante en la orfebrería medieval, aunque no una presencia secundaria. Del arte bizantino al otoniano, del arte mosano al gótico, la naturaleza del hilo y el diseño que creará varían continuamente. Hilos lisos o perlados, sencillos o entorchados, se combinan en esquemas curvilíneos trazando motivos abstractos unas veces y emulando otras la belleza del reino vegetal, enriquecidos con perlitas, hojas y frutas realizadas con un molde. Un teórico renacentista como Cellini tratará con una cierta suficiencia esta técnica para gentes del pueblo. Pero no era así para los artífices medievales, que demuestran entender el estatus elevado de la filigrana de su tiempo imitando sus formas no sólo en los códices miniados, sino incluso en las obras de hierro forjado con las que se hacen las rejerías y las bisagras de las puertas de las catedrales.

Las piedras preciosas. La regla que obliga al historiador a juzgar los tiempos «iuxta sua propria principia» se debe tener en cuenta también a propósito del uso de las piedras preciosas. En efecto, si en la Edad Moderna y Contemporánea éstas sólo afectan a los márgenes del sistema de las artes, en la Edad Media ocupan firmemente el centro. En las bolsas relicario, en las cruces, en las tapas de libros, en todos los objetos que presentan dos caras distintas, el lado decorado con piedras preciosas forma la parte principal, capaz de hablar al observador más y mejor que el lado historiado. Esta singular elocuencia es el resultado de un proceso histórico complejo, en el que confluyen elementos clásicos, bárbaros y judeocristianos. Las piedras preciosas no son sólo importantes por su singularidad y valor comercial, sino también por las propiedades terapéuticas y profilácticas que se les atribuyen. El empleo que de ellas se hace en la orfebrería busca sobre todo el color y la luminosidad, que modula con un refinado corte a cabujón y combina dentro de unos meditados esquemas distributivos. Tanto las piedras preciosas como las relaciones geométricas y numéricas a las que dan lugar en el conjunto de la decoración son objeto de sutiles especulaciones simbólicas, gracias a las cuales uno de los rasgos fundamentales de la mentalidad medieval pudo manifestarse en los niveles más altos.

El uso generalizado de la reproducción fotográfica puede jugar bromas pesadas en la percepción de la joyería medieval. Si el «estilo policromo» del arte bárbaro se traslada bastante fácilmente a las páginas de un libro, el creciente valor tridimensio-

nal que el engaste de las piedras preciosas conoce con los estilos posteriores sólo se puede apreciar plenamente teniendo delante los objetos. En las grandes obras maestras otonianas, como la llamada «Cruz de Lotario» de Aquisgrán o la corona imperial de Viena, la visión lateral revela los engastes en láminas de oro y filigranas que sujetan gruesas piedras preciosas con la misma grandiosidad con la que, en la arquitectura monumental, los muros y los arcos sostienen las bóvedas. La imaginación nos lleva al sueño bíblico de una Jerusalén celestial de zafiro y esmeralda pero también a la realidad de una orfebrería compleja, cuya importancia no se le escapó a los hombres de aquella época. Cuando enumeró la lista con las artes conocidas por su ilustre discípulo, el obispo Bernardo de Hildesheim, el viejo Tangmaro situaba la *clusoria,* o arte de engastar piedras preciosas, en estrecho contacto con la *fabrica,* es decir, la arquitectura. Por su parte Aser, biógrafo de san Alfredo el Grande, llama con el nombre de *aedificia* todas las obras de arte suntuario encargadas y aconsejadas por el gran soberano anglosajón.

La policromía de los metales. Desde los tiempos de la bárbara *verroterie cloisonné,* las piedras preciosas muchas veces se ponen con o se sustituyen por pastas vítreas. El juego entre ser y parecer al que da lugar conoce su aplicación también en otros sectores de la orfebrería medieval. A pesar de los moralistas que explican la palabra «hipocresía» con la práctica del dorado, esta técnica conoce un empleo constante a lo largo de todo el periodo que nos interesa. Gracias a ésta, la plata, el cobre y los metales menos nobles adquieren el aspecto rutilante del oro. El engaño en realidad es relativo, ya que el uso de la mezcla de oro y mercurio, al depositar sólo una delgada capa de oro, deja que se transparente, con el tono frío y casi verdoso de la plata, cálido y decididamente rojizo del cobre, la naturaleza del metal que está debajo. Y el efecto es seguro. Esto es suficiente para rebatir la centralidad del oro en la orfebrería de la época, así como la tendencia de esta última a adueñarse, al menos metafóricamente, del sueño alquímico de transformar todo en el material más precioso que exista.

El dorado, rigurosamente completo por lo general en el caso del cobre y de los metales menos nobles, sin embargo en el de la plata puede ser parcial. De esta forma se sustituye la monocromía total por un más acorde principio de policromía, en el que la idea original de embellecer la materia base se combina con una distinta y a veces opuesta finalidad mimética. Uno de los resultados más impresionantes se encuentra en los bustos relicario bajomedievales, una etapa fundamental en la evolución que llevará hasta el busto retrato de la Edad Moderna. El contraste entre la piel color plata y el pelo color oro puede parecer esquemático al espectador actual. Pero sólo tenemos que remitirnos a los poetas del siglo XIII, que comparan el rostro blanco de sus amadas con la plata y sus cabellos rubios con el oro, para reconocerle a esa afortunada solución técnica una fuerza de comunicación insospechada.

En primer lugar, y más que por unas específicas exigencias naturalistas, el uso de combinar materiales de colores o tonos diferentes se impone además en la orfebrería medieval por la evidente posibilidad de resolver por medio del mismo muchos de los principales problemas de la decoración. En época de los bárbaros las artes de la persona emplean frecuentemente el damasquinado, una técnica antigua que, con el paso del

tiempo, desaparece casi completamente en Occidente y se convierte en una prerrogativa, por un lado, de Bizancio y, por otro, del islam. En época románica tuvo una amplia difusión en los ornamentos eclesiásticos la técnica del barniz pardo, de ejecución más sencilla y barata que el damasquinado pero con un impacto estético igual de seguro. Basada en un claro contraste entre motivo y fondo, la técnica del barniz pardo supondrá una referencia significativa para algunas tendencias fundamentales del estilo gótico, que la citará literalmente en esas pequeñas obras maestras bicromas del arte decorativo que son los azulejos de los ceramistas franceses e ingleses.

El nielado, que Teófilo compara con el damasquinado, en realidad abre unas perspectivas distintas. Su origen es lejano y su presencia en el arte medieval, endémica. Si hubiese que elegir un periodo, la elección caería probablemente en el delicado momento de transición entre el arte románico y el gótico. En esta fase de la evolución estilística, durante la cual el dibujo termina por conquistar una función hegemónica, el nielado desempeñará un papel histórico de primer orden. Por este motivo, hasta obras de orfebrería no excelsas precisamente, como las producidas en Namur por el monje Hugo d'Oignies, resultarán valiosas para comprender mejor ese singular monumento del «estilo año 1200» que es el *Livre de portraiture* de Villard de Honnecourt (París, Bibliothèque Nationale de France, ms. fr. 19093). El secreto consiste no sólo en un insuperado dominio de la línea, sino también en la capacidad que ésta posee para sugerir el volumen y la articulación plástica de las figuras.

El esmalte. Si el nielado encarna una tendencia minoritaria de la orfebrería medieval hacia unos efectos de sobriedad casi intelectualista, la tendencia opuesta y triunfadora, que se basa en el atractivo sensible del color y la luz, está encarnada por el esmalte. El étimo germánico de la palabra nos recuerda que, lejos de ser una directa herencia clásica, el esmalte forma parte más bien de esa serie de experiencias preclásicas que conocieron un fuerte relanzamiento en el ocaso de la civilización antigua. Sin embargo, esta insistencia en la *magistra barbaritas* no debe hacernos olvidar la *peritia graeca*. En pocos sectores de la producción artística medieval las dos caras de la cultura de la época –la occidental y la oriental, la continental y la mediterránea– se entrecruzan y se combinan con la misma intensidad.

La gloria de Bizancio es el esmalte alveolado sobre oro. Los medios que la técnica pone a disposición son objetivamente reducidos. Y, aun así, los orfebres de época bizantina consiguen hacer milagros, jugando con el contraste entre los colores y el oro, doblando con habilidad los tabiques de metal, combinando esmaltes opacos y esmaltes translúcidos. Sus figuras están pegadas al plano, pero presentan numerosas indicaciones de una espacialidad aérea y fluctuante. En algunas obras constantinopolitanas de los siglos X y XI, el dibujo extremadamente libre de los surcos se rellena con pastas vítreas diferentes que sugieren una articulación en claroscuro. Los imitadores occidentales no entenderán semejantes finezas pictóricas y traducirán esa ilusionista variedad de tonos en una abstracta alternancia de colores. Con la presencia simultánea de talleres griegos y latinos, de tiempos y modos diferentes, la Pala de oro de Venecia sigue siendo un muestrario de las más sutiles variantes de la técnica.

En el siglo XII, el esmalte excavado en cobre es la única gran alternativa que Oc-

cidente supo proponer. Después de los primeros intentos que imitaban el esmalte alveolado bizantino, los artistas romanos se dedicaron a explotar las peculiaridades de la técnica: empleo exclusivo de esmaltes opacos, sustancial equivalencia «óptica» entre las partes esmaltadas y las libres, y posibilidad, sobre todo, de variar a voluntad el grosor de los contornos. Se hacen tanto figuras de esmalte sobre fondos dorados como figuras doradas sobre fondos esmaltados. El dibujo unas veces lo ofrece el metal, otras los surcos rellenos de esmalte oscuro. Cuando el continuo dilatarse y estrecharse de las líneas no es suficiente para sugerir el volumen, se añaden pastas vítreas de tono diferente o se trabaja el metal, hasta aplicar partes enteras realizadas en relieve. La geografía del esmalte excavado en cobre presenta una trama tan compleja como sus variantes técnicas. Los prometedores comienzos del Sur, entre Francia y España, cedieron hacia finales del siglo XII ante la producción casi en serie de Limoges, donde la calidad no siempre tiene el nivel del ciborio del Maestro G. Alpais del Louvre. El Norte adquiere notoriedad con un ligero retraso, aunque mantiene un nivel más alto, favorecido por el apoyo de mecenas del calibre del abad Suger de Saint-Denis. Las dos escuelas principales, estrechamente relacionadas, son la del Mosa y la del Rin, animadas por los grandes nombres de Godofredo de Huy, al que se le atribuye la autoría del retablo disperso de San Remaclo de Stavelot, y de Eilberto de Colonia, quien firma un altar portátil hoy en Berlín. De estas dos escuelas derivan no sólo unas significativas variantes nacionales en Inglaterra y Dinamarca, sino también la personalidad destacada de Nicolás de Verdún. Los esmaltes, finos como nieles, que éste realiza en 1181 para la abadía de Klosterneuburg, cerca de Viena, suponen una etapa importante de todo el arte medieval, y son los precursores de ese «regreso a lo antiguo» que abre definitivamente las puertas al estilo gótico (lám. 17; fig. 92).

Análoga, aunque en un escenario totalmente distinto, es la posición de Guccio di Mannaia, quien, en torno a 1290, firma el cáliz del papa Nicolás IV de Asís. El esmalte translúcido en bajorrelieve, que aparece por primera vez en esta obra, presenta, al combinar un elemento escultórico, el «relieve grabado» gótico, con el esplendor cromático bizantino, casi un síntoma del destino del nuevo arte italiano. Por ejemplo, y conforme a lo que se acaba de afirmar, la síntesis giottesca influye profundamente en la evolución posterior de la técnica a manos de Ugolino di Vieri y compañía (lám. 19; fig. 93). En la segunda mitad del siglo XIV la fama del esmalte translúcido en bajorrelieve está tan arraigada que Benvenuto da Imola lo identifica, cometiendo un error significativo, con el «sumo esmalte» mencionado por Dante. Sin embargo, la

Figura 92. Nicolás de Verdún, altar de Klosterneuburg, el cruce del mar Rojo, esmalte *champlevé*, 1181.

Figura 93. Ugolino di Vieri y taller, relicario del Corporal, el obispo de Orvieto recoge el Corporal milagroso, esmalte translúcido, 1337-1338, detalle.

fuerte unión entre el trabajo menudo del orfebre y la gran pintura monumental sigue siendo una prerrogativa de Italia. En París, en el área renana o en Inglaterra se relaciona más con la miniatura y la eboraria. Una situación intermedia se encuentra en Aviñón y Cataluña, donde precisamente existe una importante presencia de frescos italianos o italianizantes.

El esmalte translúcido en bajorrelieve suele mantenerse fiel a la plata. Pero en algunas obras de excepción, como la copa realizada en torno a 1375 para Carlos V de Francia y hoy en el British Museum, también puede recurrir al oro, con la consecuencia inmediata de que enriquece su paleta con un color rojo brillante que no permite la plata. Este regreso del oro es crucial para comprender el surgimiento del esmalte *en ronde bosse*, una técnica que comparte con el arte del libro y del tapiz el ávido interés de los grandes mecenas del gótico internacional. Estatuillas y pequeños grupos de bulto redondo en oro son recubiertos por una gruesa capa de esmalte polícromo, que suaviza los ángulos y confiere a los volúmenes un suave tacto. El resultado recuerda a la escultura pintada de madera y piedra, aunque evidentemente las implicaciones son diferentes. Auténticas locuras desde el punto de vista del gasto, objetos como el *Goldenes Rössl* de Altötting (fig. 94), de hecho un regalo de la reina Isabel de Baviera para su marido Carlos VI de Francia, hablan de una relación exquisitamente privada con la obra de arte. Se hacen para guardarlos en los tesoros de los señores y de las iglesias, donde sus afortunados dueños pueden mirarlos y tocarlos cuando quieren, solos o en compañía de algunos amigos.

La historia del esmalte medieval no se cierra con estas cumbres soberbias. Más abajo, donde se extiende la amplia llanura de las necesidades cotidianas, la indefensa experimentación de los orfebres sigue poniendo a punto nuevas técnicas. Si el es-

Figura 94. París, *Goldenes Rössl* (Carlos VI de Francia ante la Virgen), oro y esmalte *en ronde bosse*, 1403-1404.

malte *de plique* de moda en París en tiempos de Felipe el Hermoso todavía tiene una clara connotación cortesana, otra versión más tardía del esmalte alveolado bizantino, el esmalte afiligranado, abandona muy pronto sus aspiraciones aristocráticas para hacerse un poco más accesible a todos los bolsillos. Una historia parecida, pasando del mundo de la decoración al de las imágenes, tuvo el esmalte pintado (fig. 95). Introducido por los mismos artistas que producen el esmalte *en ronde bosse*, este procedimiento utiliza una materia opaca y cubriente, que lleva casi automáticamente a la recuperación del cobre. El genio de Limoges sabrá aprovechar la fuerte caída de los costes que ello supone y tomará el hilo de una producción de masa interrumpida desde hace tiempo. Pero entonces se las tendrá que ver con la mayólica renacentista y el Medievo se podrá dar por terminado.

La fortuna de la orfebrería medieval acompaña, con algunas notas particulares, la que fue, más en general, la fortuna del arte de la Edad Media. Si en Vasari permanece todavía la conciencia de la importancia de las técnicas de orfebre a la hora de definir las características propias de las fases más antiguas del arte resucitado, en sus numerosos seguidores de los siglos XVI, XVII y XVIII el discurso sobre la orfebrería medieval se va haciendo cada vez más vago y lacónico. De hecho serán los grandes «anticuarios» los que durante estos siglos recojan noticias e imágenes sobre las que Séroux d'Agincourt propondrá, a finales del siglo XVIII, una primera y significativa visión de conjunto. Un siglo más tarde, la revalorización estética del romanticismo y la técnico-funcional del positivismo, junto a la animada actividad coleccionista que ambas provocaron, desembocaron en las grandes síntesis de Labart y Molinier. Estas obras monumentales, lejos de frenar la investigación, han supuesto un valioso incentivo durante numerosas décadas. Quienes afrontan hoy el estudio de la orfebrería medieval disponen así de una bibliografía específica ordenada, que se expresa en todas las lenguas de la cultura y en todas las formas de la comunicación científica.

Marco Collareta

Figura 95. Borgoña, «vaso de los monos», esmalte pintado, *ca.* 1430.

□ Teófilo, *De diversis artibus-The Various Arts*, edición de C. R. Dodwell, Oxford, 1961.

▷ Baumstark, R. (ed.), *Das Goldene Rössl. Ein Meisterwerk der Pariser Hofkunst um 1400*, catálogo de la exposición (Múnich, 3 de marzo-20 de abril de 1995), Múnich, 1995; Brandt, M. y Eggebrecht, A. (eds.), *Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen*, catálogo de la exposición (Hildesheim, 6 de febrero-21 de marzo y 15 de agosto-28 de noviembre de 1993), Maguncia, 1993; Cherry, J., *Medieval Craftsmen. Goldsmths*, Londres, 1992 [ed. cast.: *Artesanos medievales. Orfebres*, Madrid, Akal, 1999]; Cioni, E., *Scultura e smalto nell'oreficeria senese dei secoli XII e XIV*, Florencia, 1998; Dalmases, N. de, *Orfebrería catalana medieval*, Barcelona, 1300-1500, Barcelona, 1992; Elbern, V. H., *Die Goldschmiedekunst im frühen Mittelalter*, Darmstadt, 1988; Enlart, C.,

«L'émaillerie cloissonée à Paris sous Philippe le Bel et le maître Guillaume Julien», *Monuments et mémoires-Fondation Eugène Piot* XXIX (1928-1929), pp. 1-97; Fritz, J. M., *Goldschmiedekunst der Gotik in Mitteleuropa*, Múnich, 1982; Gaborit-Chopin, D., «La filigrana veneziana», en R. Cambiaghi (ed.), *Il tesoro di San Marco*, catálogo de la exposición (París, 1984), Milán, 1986, pp. 241-244; *id.*, «Orfèvrerie, émaillerie», en *id.* (ed.), *L'art au temps des rois maudits. Philippe le Bel et ses fils 1285-1328*, catálogo de la exposición (París, 17 de marzo-29 de junio de 1998), París, 1998, pp. 179-235; Gauthier, M.-M., *Émaux du moyen âge occidental*, Friburgo, 1972; Holmquist, W., *Tauschierte Metallarbeiten des Nordens*, Estocolmo, 1951; Huek, I., «De operis duplici venetico», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* XII (1965), pp. 1-22; Lasko, P., *Ars sacra 800-1200*, New Haven-Londres, 1994 (ed. cast.: *Arte sacro, 800-1200*, Madrid, Cátedra, 1999); Legner, A. (ed.), *Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800-1400*, catálogo de la exposición (Colonia, 14 de mayo-23 de julio de 1972; Bruselas, 15 de septiembre-31 de octubre de 1972), Colonia, 1972-1973; *id.* (ed.), *Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik*, catálogo de la exposición (Colonia, 1985), Colonia, 1985; Mihalik, A., *L'origine dello smalto filigranato*, Roma, Budapest, 1933; Steingräber, E., «Ein Reliquienkreuz im Domschatz von Savona und die Anfänge des versenkten Goldschmiedereliefs», *Pantheon* XVIII (1960), pp. 195-204; Verdier, P., «A Medaillon of the "Ara Coeli" and the Netherlandish Enamels of the Fifteenth Century», *The Journal of the Walters Art Gallery* XXIV (1961), pp. 9-37; Wessel, K., *Die byzantinische Emailkunst von 5. bis 13. Jahrhundert*, Recklinghausen, 1967.

→ láms. 15-19.

→ *véase* en este volumen M. Collareta, «Mobiliarios, ajuares, decoraciones muebles», pp. 267-288; *véase también* **Armas y armaduras**, **Monedas** y **Sellos**.

Pintura

Las técnicas pictóricas. La pintura se puede ejercitar de varios modos, en formas monumentales o en pequeñas dimensiones, con técnicas y en soportes diferentes: no sólo pintura mural, sobre tabla (cubiertas de madera, frontales, retablos, cruces pintadas), o sobre lienzo (pendones, estandartes), sino también miniatura, dibujo, vidriera, mosaico, orfebrería, grabados, esmaltes, telas, tapices, bordados. Cada una de estas técnicas tiene su carácter específico y en el curso de los siglos ha desempeñado de diferentes modos el papel de *técnica-guía:* por ejemplo, la miniatura en el siglo XII, la vidriera en el XIII, y de nuevo la miniatura y la pintura sobre tabla en el XIV. También varía en el tiempo la localización de los centros especializados: de las telas en España en el siglo XII, de los esmaltes en Limoges y la región mosana en los siglos XII y XIII y de la pintura sobre tabla en el mismo periodo en Pisa, Cataluña, Alemania y Noruega (decoración de la Stavkirker).

Estas técnicas obviamente están relacionadas entre sí: es muy estrecha, también a nivel estilístico, la relación entre pintura y miniatura, tanto que nos permite, por ejemplo en el periodo carolingio, reconstruir por medio de la miniatura lo que se ha perdido en la pintura; más subordinada tal vez es la relación entre pintura y vidriera, pintura y mosaico, pintura y bordado, ya que en muchos casos el artista no interviene directamente en la obra, sino que sólo proporciona el dibujo. En cualquier caso se trata siempre de técnicas de gran prestigio: sólo tenemos que pensar, para el bordado y el tapiz, en el manto de consagración de Enrique II (Bamberg, Diözesanmuseum, *ca.* 1020), en la tapicería de Bayeux (Bayeux, Musée de la Tapisserie, *ca.* 1077), en el tan requerido *opus Anglicanum*, en el tapiz del Apocalipsis de Angers (Museo de Angers, 1373-1380, lám. 2).

Parece que el intercambio más natural, o así se dice, sería con la miniatura, lo que es aceptado generalmente, por lo menos en el campo de la iconografía: en efecto, des-

de hace tiempo se sabe que los frescos de San Julián de Tours, de finales del siglo XI, utilizan como modelo un códice del siglo VII, el llamado *Pentateuco de Tours*, hoy en París (Bibliothèque Nationale, ms. Nouv. acq. lat. 2334), así como se inspiran en un códice de la segunda mitad del siglo V, el *Génesis Cotton* (Londres, British Library, ms. Cotton Otho B. VI, fol. 3, fig. 96), los mosaicos de la cúpula de la Creación, en el nártex de San Marcos de Venecia (1215-1225; fig. 97). Los ejemplos no faltan: véase por ejemplo el inusual tema de la muerte de Abel con la personificación de la sangre de Abel gritando venganza, hallado en la última restauración de San Vittore de Muralto (hacia 1150), que se inspira en los dibujos de un códice del poema de Caedmon (*ca.* 1000, Oxford, Bodleian Library, ms. Junius 11, fol. 49); sin embargo los pintores no debían de tener directamente a disposición los manuscritos, demasiado valiosos para ser usados en el taller, sino sólo dibujos sacados de ésos, aislados o reunidos en libros de modelos.

También los intercambios a nivel estilístico se pueden reconocer y en muchos casos son muy estrechos; sólo tenemos que

Figura 96. Daniel Rabel, inspirado en el *Génesis Cotton*, el tercer día de la Creación, acuarela, 1618-1622.

Figura 97. Venecia, basílica de San Marcos, nártex, cúpula de la Creación, el tercer día de la Creación, mosaico, *ca.* 1215-1225.

pensar en las relaciones de los frescos de Tours y Poitou con la miniatura de los mismos centros, o en los ciclos pictóricos de Salzburgo, tan íntimamente ligados a la decoración de los códices contemporáneos que incluso, a partir de esa base, se pueden fechar, o también en la indudable influencia de la miniatura del Maître Honoré en las vidrieras francesas de su tiempo, el periodo gótico.

En cambio no queda tan clara, al menos para el periodo románico, la posibilidad de una intervención del propio artista en la pintura monumental y en la miniatura. En cualquier caso el fenómeno, no muy frecuente, está documentado por las fuentes, aunque en honor a la verdad la terminología usada para definir la actividad del pintor y del miniaturista muchas veces es ambigua o no está diferenciada, y los testimonios no siempre son inequívocos. A finales del siglo XI, por ejemplo, un miniaturista normando deja su autorretrato en el último folio de un manuscrito con el *Comentario a Isaías* de san Jerónimo, ahora en Oxford (Bodleian Library, ms. Bodley 717, fol. 278*v*): en esta representación el miniaturista se define como *Hugo pictor*, especificando en la inscripción adyacente que se trata de la «ima-

go pictoris et illuminatoris huius operis» («de la imagen del pintor y miniaturista de esta obra»), de lo que Nordenfalk deduce, no sé con cuánta razón visto el uso desenvuelto del término en los colofones, que el miniaturista probablemente trabajaba también en la pintura monumental.

Más complejo y no del todo claro es el caso del *Magister* Hugo, que encontramos en Bury St. Edmunds en el segundo cuarto del siglo XII, al servicio de un excepcional abad de origen piamontés, Anselmo (1121-1148), que llegó a Inglaterra después de una brillante carrera romana y según algunos fue responsable de las influencias italo-bizantinas en el arte inglés de esos años. Al *Magister* Hugo se le recuerda en las *Gesta sacristarum monasterii Sancti Edmundi* como un artista poliédrico, que decora «de modo inigualable», por encargo del sacristán Herveus, una gran Biblia identificada en la *Biblia de Bury St Edmunds* (Cambridge, Corpus Christi College, ms 2, hacia 1135), y que esculpe, algo más tarde, las puertas de bronce de la iglesia abacial y una cruz para la cabecera con las estatuas de la Virgen y san Juan. Los investigadores piensan que el *Magister* Hugo también debió de trabajar en la pintura monumental y, en efecto, a él se le atribuye el fresco con san Pablo y la víbora de la capilla de San Anselmo de la catedral de Canterbury (hacia 1163), estilísticamente muy próximo a las miniaturas de la *Biblia de Bury St. Edmunds:* aunque no se quiera aceptar la atribución, no podría haber ejemplo mejor para documentar la relación entre las dos técnicas. Un caso parecido es el de la sala capitular del monasterio de Sigena, en España, realizada a finales del siglo XII por un equipo de pintores ingleses de escuela bizantina, tan próximos a los últimos miniaturistas de la *Biblia de Winchester* (Winchester, Cathedral Library, 1150-1180) que hace pensar que podría tratarse de los mismos artistas, que debían de conocer los grandes ciclos musivarios sicilianos. Igualmente en el siglo XII se menciona a un cierto Bonus como *pictor* y donante de dos libros en un obituario de la catedral de Lucca, pero esto no prueba que no fuese también un miniaturista, mientras que un siglo más tarde, en Bolonia, la actividad en las dos técnicas es segura y está documentada en el caso de Cicogna di Rolando, a quien se le pagaron entre 1286 y 1287 por haber decorado unos manuscritos y realizado unas pinturas en el palacio comunal. También es segura, además de muy conocida, la actividad de pintor y miniaturista de Simone Martini, atestiguada por el frontispicio miniado del Virgilio que perteneció a Petrarca (hacia 1336, Milán, Biblioteca Ambrosiana, ms. A79 Inf, fol. 1r, fig. 98).

Figura 98. Simone Martini, *Virgilio Ambrosiano*, Servio desvela el texto de Virgilio, miniatura sobre pergamino, *ca.* 1336.

Otra técnica por la que se han interesado tanto los pintores como los miniaturistas es la vidriera, que a partir del siglo XII se convirtió en una auténtica *técnica-guía*, ejercida no sólo por los especialistas del vidrio, sino también por los pintores, como nos documentan, por ejemplo, el *Chronicon* y el *Necrologium Zwifaltense* sobre ese Bertoldo, monje de Zwiefalten y *magister pictor*, que en 1109 decoraba con pinturas y preciosas vidrieras todos los edificios del monasterio, o ese Fulco, mencionado en el *Cartulario* de la abadía de Saint-Aubin d'Angers, que a finales del siglo XI se había comprometido mediante un contrato a realizar vidrieras, además de frescos, en el monasterio. Estas relaciones tan estrechas entre pintura, miniatura y vidriera están de todas formas ligadas al hecho de que es siempre un pintor el que ejecuta los dibujos: Duccio –se piensa– habría proporcionado los cartones para la gran vidriera de la catedral de Siena (1287-1288, lám. 31).

Estado de conservación, restauraciones e inventarios. La pintura a lo largo del tiempo ha tenido un desarrollo y una evolución distintos según los lugares, que a su vez han sido centros de irradiación artística en épocas diferentes: Roma en los siglos VII y XIII, el monasterio de San Gall en el periodo carolingio, los de Reichenau en el periodo otoniano, Aviñón y Praga en la primera y segunda mitad del siglo XIV. En especial la pintura mural, al ser fácil de realizar y relativamente barata, estaba ampliamente difundida, presente en todos los edificios de alguna importancia y preferida –por lo menos en Occidente– al mosaico más costoso. Pero frente a una extraordinaria riqueza de ciclos pictóricos documentados por las fuentes existe un porcentaje mínimo de obras conservadas, porque entre las técnicas artísticas medievales sin duda la pintura es la que ha sufrido las mayores pérdidas, graves sobre todo en los centros importantes, más expuestos a la renovación del gusto y a las reconstrucciones. Otro punto doloroso es el estado de conservación de este material, uno de los elementos de mayor dificultad para el estudio de la pintura medieval, especialmente la más antigua. En efecto, son relativamente pocos los ciclos pictóricos conservados por entero; en la mayor parte de los casos la decoración es fragmentaria y llena de lagunas, o está confinada en partes del edificio completamente alteradas por las remodelaciones, lo que vuelve problemática tanto la visión de conjunto como la comprensión de los temas. Además, en muchos casos las pinturas han sufrido por exceso de restauración, es decir, han sido completadas y retocadas en las partes más dañadas, e incluso cuando se han eliminado los repintes decimonónicos, la operación no siempre ha servido para recuperar completamente el original. Por no hablar luego de las decoraciones que se van degradando poco a poco a causa del abandono y la falta de manutención de los edificios: en España se ha intentado salvar esta situación a partir de 1929 despegando las pinturas que adornaban las iglesias de algunos pueblecitos abandonados de los Pirineos y llevándolas al Museo Nacional de Arte de Cataluña, en Barcelona; se han levantado otros frescos, hallados posteriormente en localidades periféricas y con problemas parecidos, y se han llevado a los museos de Vic, Solsona, Madrid, Gerona y Jaca. Una solución de este tipo, aunque sea correcta para tutelar un material que de otra forma habría estado expuesto al deterioro o en el mejor de los casos a la dispersión entre varios museos, no es la mejor, porque arranca la obra de su contexto privándola de una de sus características más específicas, la relación indisoluble con la arquitec-

tura. En Francia el problema se ha afrontado de otra manera pero en ciertos aspectos parecida cuando se inauguró en 1937 la sección dedicada a la pintura del Musée National des Monuments Français, que exponía copias en color a escala, montadas en modelos arquitectónicos parciales (cascarones absidales, bóvedas, pilares, etc.), de los principales ciclos pictóricos franceses desde la Alta Edad Media hasta el siglo XV. La iniciativa se incluía en la práctica, muy importante para la documentación y establecida desde los tiempos en que Próspero Mérimée era inspector general del Service des Monuments Historiques, de la reproducción sistemática en copias a la acuarela de todos los ejemplos de pintura mural presente en el territorio (fig. 99); acuarelas y reproducciones hoy muy valiosas porque documentan un estado de conservación de las obras mejor que el actual y en muchos casos constituyen el único testimonio de los ciclos que se han perdido.

El porcentaje de las pérdidas es muy elevado, sobre todo en los centros más importantes, cuya producción pictórica conocemos en muchas ocasiones por vestigios, es decir, por el reflejo perceptible en obras secundarias o en otra técnica: a duras penas podemos intuir la complejidad de las experiencias de la pintura en Cluny, completamente perdida, en los frescos de Berzé-la-Ville (1110-1120) y en los manuscritos miniados cluniacenses. Y, para hacernos una idea de la pintura en Milán o Montecassino, donde queda poquísimo, tenemos que echar mano de los ejemplos de Galliano (1007), Novara (*ca.* 1010, lám. 20) y Civate (finales del siglo XI), por un lado, y de Sant'Angelo in Formis (1072-1086), Sant'Angelo in Lauro (*ca.* 1100) y la miniatura de la abadía, por otro. Las pérdidas se han compensado sólo en una mínima parte gracias a los hallazgos, que han sido muchos y significativos en las últimas décadas, para todo el periodo de la Edad Media: citaremos, sólo por poner algún ejemplo, los frescos de Torba (finales del siglo VIII), Seppannibale (siglos VII-IX), Aosta (1030-1040), Nonantola y Acquanegra (siglos XI-XII), en Italia; los de Vendôme (*ca.* 1096), Poitiers (1060-1090) y Toulouse (1170-1180), en Francia; los ciclos de Bagüés (*ca.* 1110-1120) y San Juan de la Peña (comienzos del siglo XII), en España; las pinturas de Sankt Gereon de Colonia (comienzos del siglo XII), en Alemania; las de Coombes (*ca.* 1100) e Ickleton (*ca.* 1125-1150), en Inglaterra; las de Vä (*ca.* 1170), en Escandinavia, y también, para el Gótico, la recuperación de los ciclos de Castelrodengo (*ca.* 1220), de la Capilla del *Sancta Sanctorum* de Roma (1277-1279), de Cruet (*ca.* 1290), de Frugarolo (*ca.* 1393). Aunque ello no es suficiente para recomponer el cuadro fragmentario de la pintura medieval europea, pero hace más tupida su trama y nos permite comprender mejor su fisonomía y evolución. Así pues, son fundamentales las iniciativas de restauración, dirigida no sólo a recuperar un nuevo material, sino también a devolverle la legibilidad a ciclos ya conocidos, como los del baptisterio de Parma (ha-

Figura 99. Los pintores Valade, Bouleau, Moras y Mazurier realizando copias sobre lienzo de la bóveda de la iglesia abacial de Saint-Savin-sur-Gartempe para el Musée des Monuments Français, *ca.* 1938.

cia 1250) o la Capilla de los Scrovegni de Padua (1302-1305), comprometidos según los casos por el tiempo, por la contaminación atmosférica o por viejos repintes, por no hablar de la instalación museística de altillos con decoración, que ofrece una alternativa a la solución de levantar los frescos de partes del edificio difícilmente accesibles, abriendo a un mayor público ambientes y obras a los que antes sólo llegaban unos pocos. A la vanguardia de este frente se sitúa la ciudad de Aosta, con la instalación de los altillos de Sant'Orso (1968) y la catedral (1992), mucho más significativa visto que en las dos iglesias trabajó, entre los años 1015-1020 y 1030-1040, un único taller de pintores lombardos (fig. 100).

Por último, no hay que olvidar los proyectos de catalogación sistemática y científica del patrimonio, puestos en marcha en varios países. Recordaremos sólo algunos ejemplos: el *Inventaire général des monuments et richesses artistiques de la France (Région du Centre)*, que en 1988, bajo la dirección de Hélène Toubert, le dedicó su XV *Cahier* a la pintura románica de las regiones del Centro de Francia, o el *Corpus der Mittelalterlichen Wandmalereien Österreichs*, que hoy cuenta con dos volúmenes de Elga Lanc sobre la pintura en Viena y en la Baja Austria entre los siglo XII y XVI (1983), y sobre la pintura entre los siglos X y XVII en Estiria (2002), o el de la pintura medieval danesa, cuyos cuatro primeros volúmenes, dirigidos por Knud Banning, Mette Brandt y Søren Kaspersen, salieron entre 1976 y 1982; en Italia se puede citar el *Atlante*, publicado en 2002 junto al catálogo de la exposición *Trecento. Pittori gotici a Bolzano*. En cuanto a las más recientes publicaciones multimedia hay que destacar el monumental repertorio de los *Kalkmalerier i danske kirker (Danish Medieval Church Murals)*, proyectado y colgado en la red en 1996 por el Departamento de Historia de la Universidad de Copenhague por iniciativa de Axel Bolvig, una base de datos que contiene hasta el momento unas diez mil quinientas imágenes a color de frescos daneses del siglo XI al XVI (fig. 101), acompañadas por breves fichas y bibliografía, y el repertorio puesto en

Figura 100. Aosta, catedral de Santa María Asunta, ático, pared sur, historias de Moisés, la plaga de moscas, pintura mural, *ca.* 1030-1040.

Figura 101. Kirkerup (Dinamarca), iglesia parroquial, primera bóveda de la nave. Adán y Eva («Virago») tentados por la serpiente, pintura mural, *ca.* 1350.

marcha en la Open University por Anne Marshall (*Medieval Wall Painting in the English Parish Church*), dedicado a la decoración pictórica de las iglesias inglesas entre el Románico y el siglo XV.

En los últimos cincuenta años se han ampliado notablemente nuestros conocimientos sobre la pintura medieval, tanto por el avance de los estudios como por el descubrimiento de nuevos frescos y la restauración de los ya conocidos, que han ganado en legibilidad, y todo ello ha llevado obviamente a la necesidad de una revisión crítica de los datos adquiridos. Por ejemplo, ha habido que reconsiderar la legitimidad de una subdivisión de los ciclos pictóricos en función del color (en Francia la subdivisión entre pinturas románicas con fondo claro y con fondo oscuro), y sobre todo se ha vuelto necesaria una nueva ordenación cronológica de muchos frescos, como los románicos españoles, que se fecharon en masa en el siglo XII cuando habría que remontarse también al siglo XI, o los romanos, reunidos todos en torno a los frescos de San Clemente (hacia el 1090) y para los que igualmente sería preferible una ordenación gradual en el siglo XII. Entre los nuevos datos hay que citar la anticipación, propuesta por John Williams en 1973, del ciclo de San Isidoro de León hasta comienzos del siglo XII, pero no es el único caso: en Francia, por ejemplo, el ciclo de Le Liget se ha fechado ahora en el final de los años setenta del siglo XII. Para la pintura gótica italiana ha resultado decisiva la anticipación, propuesta por Luciano Bellosi en 1985, del ciclo de historias franciscanas de Asís (lám. 22), generalmente atribuidas a Giotto, hasta comienzos de los años noventa del siglo XIII. También se está llevando a cabo una revisión crítica de los problemas estilísticos, de los que habló, referidos al Románico, Hélène Toubert en 1987, en un ensayo que es al mismo tiempo una recensión y un intento de catalogación de los últimos hallazgos en el campo de la pintura en Europa.

El comitente. Si nos ocupamos de los problemas y los puntos delicados de la producción artística medieval, en concreto la pictórica, sería oportuno que nos interrogáramos sobre la función de la pintura –didáctica, para adoctrinar a los fieles o simplemente decorativa– y, por consiguiente, sobre los programas iconográficos y sobre el papel del comitente, árbitro absoluto de la elección. Es muy significativo lo que nos relata León Marsicano en la *Chronica monasterii Casinensis* a propósito del abad Desiderio, quien invierte esfuerzos y capitales no indiferentes para la reconstrucción de la iglesia abacial, completada en sólo cinco años, del 1066 al 1071, para lo que hizo mandar desde Roma los materiales lapídeos para la construcción y desde Bizancio a los mosaiquistas, artífices de todo tipo y valiosos objetos. Gran parte de la decoración de la iglesia y de las dependencias del monasterio, que se fueron reedificando, estaba formada por pinturas, hoy perdidas, de las que conocemos sólo algunos asuntos, escenas del Antiguo y Nuevo Testamento en el atrio de la iglesia y en el interior mosaicos, vidrieras y otras pinturas, para las que Alfano, arzobispo de Salerno, había escrito los *tituli*, y hasta «una cubierta admirablemente decorada con colores y figuras diferentes». El tono de las inscripciones puestas en el arco triunfal de la iglesia y en el ábside prueba claramente la intención de Desiderio de emular la decoración de las basílicas romanas de San Pedro y San Juan de Letrán, para hacer de Montecassino, cuna del monacato occidental, donde precisamente durante las excavaciones para la nueva iglesia había sido hallada la tumba de san Beni-

to, un centro parejo a Roma por esplendor y significado simbólico. Dentro de la basílica tenía que aparecer el retrato del comitente, así como lo encontramos en el ábside de Sant'Angelo in Formis o en las páginas de dedicatoria de algunos códices de la abadía de esos años, como por ejemplo el *Leccionario* Vat. Lat. 1202 de la Biblioteca Apostólica Vaticana (fol. 2, fig. 102, *ca.* 1071): símbolo de orgullo, indudablemente, pero símbolo sobre todo de conciencia de su obra. La solicitud de mosaiquistas bizantinos fue un deseo consciente de Desiderio no sólo porque Bizancio era entonces uno de los centros artísticos más prestigiosos, sino porque, como nos dice la *Chronica*:

> [...] desde hacía más de quinientos años los maestros latinos habían abandonado la práctica de estas artes y, gracias al esfuerzo de este hombre inspirado y ayudado por Dios, éstas fueron puestas de nuevo en vigor en este nuestro tiempo, [es más] [...], con objeto de que su conocimiento no volviera a caer en el olvido en Italia, ese hombre lleno de sabiduría decidió que muchos jóvenes del monasterio fueran iniciados con toda diligencia en dichas artes. Sin embargo no sólo en este campo, sino también en todas las obras artísticas que se pueden realizar con oro, plata, bronce, hierro, vidrio, marfil, madera, escayola o piedra, hizo venir a los mejores artistas, seleccionados por sus monjes.

Figura 102. Montecassino, *Leccionario de Montecassino*, el abad Desiderio ofrece a san Benito los bienes de la abadía, miniatura sobre pergamino, *ca.* 1071.

El testimonio es muy ilustrativo porque ayuda a comprender la mentalidad de un comitente medieval y además explica la presencia de elementos de la escuela bizantina en la producción pictórica del sur de Italia a partir del último cuarto del siglo XI.

También es significativo el caso, narrado en las *Gesta Hammaburgensis ecclesiae pontificum*, de Adalberto, arzobispo de Hamburgo y obispo de Bremen (1043-1072), que, en cuanto ocupó su puesto, prosiguió la reconstrucción de la catedral de Bremen, iniciada por su predecesor Alebrando (o Bescellino). Para hacer frente a la empresa, mandó derribar las murallas de la ciudad y también una hermosísima torre con siete aposentos, de las que sacó el material lapídeo para la nueva construcción. El hecho más extraordinario es que Adalberto cambia el proyecto del edificio y ya no sigue el modelo de la catedral de Colonia, adoptado por su predecesor, sino el de la catedral de Benevento, que quizá conocía directamente o a través de los dibujos de sus arquitectos. Ignoramos las razones de esta elección, pero sabemos que en los primeros años de su obispado había hecho un viaje a Italia, con el séquito de Enrique III, y había estado presente en la coronación de éste en Roma, en el 1046. Tal vez en esa ocasión pudo conocer a algunos arquitec-

tos italianos y de seguro a ese *frater* Transmandus, *pictor ab Italia* que Bruno, en su *Liber de bello Saxonico*, documentará luego que estuvieron juntos en Bremen en torno al 1065. Por tanto el comitente tenía la facultad, con sus decisiones, y mucho más si tiene grandes posibilidades económicas, para mover a personas y obras de arte, obtener lo mejor de los centros más prestigiosos, determinar las influencias y modificar el curso de tradiciones consolidadas.

Pero Desiderio y Adalberto no son los únicos que se proponen grandes empresas y muestran ambición y una conciencia de su papel: está el caso clamoroso de Suger, abad de Saint-Denis de 1122 a 1151, que documenta directamente con dos escritos, el *Liber de rebus in administratione sua gestis* y el *Libellus alter de consecratione ecclesiae Sancti Dionysii*, las grandiosas obras de reconstrucción por él promovidas en la abadía. Suger hace de todo para recoger los fondos necesarios y conseguir los materiales: manda a llamar a artistas (arquitectos, pintores y maestros vidrieros) «de todas las partes del reino»; él mismo interviene sugiriendo el programa iconográfico de las vidrieras y dictando los versos comentario de las complejas representaciones que relacionaban, en la misma escena, episodios y personajes del Antiguo y Nuevo Testamento. No es extraño que se sintiera orgulloso de su obra y que quisiera verse recordado en imágenes dentro de su iglesia espléndidamente renovada, primera manifestación del Gótico en Francia.

Con el tiempo no serán sólo la Iglesia o los soberanos los que encarguen obras de arte, sino también otros grupos sociales, los ciudadanos, los gremios y, a un nivel más alto, los señores, éstos con programas especiales, de pura decoración o de autocelebración Entre los más importantes comitentes italianos se encuentran el arzobispo de Milán, Ottone Visconti, cuyo nombre está vinculado a la extraordinaria decoración de la Rocca d'Angera (hacia 1280), el cardenal Jacopo Stefaneschi, para quien trabajan, en Roma y Aviñón durante la primera mitad del siglo XIV, artistas como Giotto, Simone Martini o el Maestro del *Códice de san Jorge* (Nueva York, The Pierpont Morgan Library, ms. 713) o los Scaligeri, en Verona, y Azzone Visconti, en cuyo palacio destruido, en Milán, Giotto pintó al fresco una sala con la Gloria mundana (1335-1336).

El programa iconográfico. El comitente se ocupaba, como hemos dicho, directamente o con el asesoramiento de un experto, del programa iconográfico, es decir, de la selección de los temas que había que representar en los muros de una iglesia o de un palacio, en las tablas de un políptico o en las páginas de un manuscrito: una elección importante y delicada, especialmente si la obra tenía un destino público. A nosotros nos interesa obviamente el problema en relación con la pintura monumental y por tanto será bueno recordar que los edificios religiosos siempre tenían una decoración pictórica y que se los consideraba acabados si ésta no se había completado; de hecho muchas veces se dejaba para ese momento la ceremonia de consagración. La distribución de los asuntos dentro y fuera del edificio obedecía a unas reglas bien precisas, y el programa decorativo, aun en la variedad de los temas seleccionados, siempre estaba organizado de modo que acompañara a los fieles en un recorrido de progresiva elevación espiritual, que empezaba en la puerta, a menudo esculpida y llena de alusiones simbólicas, seguía a lo largo de las naves con *exempla* sacados de la Biblia y de las vidas de santos que preparaban a las visiones celestiales del áb-

side, del arco triunfal o del cimborrio, y se concluía en la salida con la severa admonición del Juicio Final pintado en la contrafachada, lo que naturalmente no excluía la posibilidad de variantes regionales como, por ejemplo, en las iglesias danesas o suecas (en St. Ib de Roskilde o en la iglesia de Finja, 1125-1150, o en la iglesia de Birkerod, 1325-1350), el Juicio Final estaba en el arco triunfal o en las bóvedas de la cabecera. Todas estas representaciones iban acompañadas por leyendas e inscripciones, a menudo en verso *(tituli)*, que aclaraban la iconografía y el significado simbólico. Se han conservado algunos grupos de *tituli* para decoraciones por desgracia hoy perdidas, elaboradas sobre todo en el periodo carolingio por personajes como Teodulfo de Orleans, Alcuino, Rabano Mauro, etc., interesantes, por un lado, porque testimonian la fortuna de determinados argumentos; por otro, porque prueban que no sólo la elección del programa iconográfico, sino también la de las inscripciones-comentario se salía de las tareas del artista y en cambio era competencia del comitente o de su consejero iconográfico. Este hecho está declarado aún más explícitamente en un pequeño tratado, compuesto probablemente entre los siglos XII y XIII y atribuido al cisterciense inglés Adam de Dore, el *Pictor in carmine*, que quería servir precisamente, de guía para una correcta decoración de los edificios sacros. En efecto, el autor se queja de «que en el santuario del Señor se realicen pinturas vanas y deformes monstruosidades en vez de ornamentos» y, precisamente «para moderar la licencia de los pintores o más bien para influir en su obra», proporciona una larga lista de asuntos para pintar, elegidos en contraposición tipológica, del Antiguo y Nuevo Testamento y acompañados de los oportunos comentarios en verso.

Decidir un programa iconográfico desde luego no era algo de poca importancia, vista la función didáctica asumida por la pintura, que san Gregorio Magno ya había defendido con determinación en una carta al obispo Sereno de Marsella, quien en torno al 598 había destruido la decoración pictórica de su iglesia:

> [...] la pintura [afirmaba polémicamente el papa] cumple para los iletrados la misma función que tiene la escritura para quien sabe leer; en la pintura los iletrados ven los ejemplos que deben seguir; en ella leen los que no saben leer, y las imágenes se han puesto en las iglesias no para ser adoradas, sino sólo y exclusivamente para instruir la mente de los indoctos.

Este concepto fue defendido varias veces en el curso de los siglos: en 1205, por ejemplo, en el sínodo de Arrás se recomienda el uso de la decoración pictórica en las iglesias para la instrucción y edificación de los fieles, en especial para los iletrados («illetterati, quod per scripturam non possunt intueri, hoc per quaedam picturae lineamenta contemplantur» [«lo que los analfabetos no pueden aprender mediante la escritura lo entienden mediante los trazos de la pintura»]), y a finales del siglo XII Sicardo, obispo de Cremona, atribuye la misma intención didáctica a las esculturas, que en el *Mitralis* define no sólo como «ornatus ecclesiarum», sino como auténticas «litterae laicorum», coincidiendo en esto perfectamente con el autor del *Pictor in carmine*, que asigna a las pinturas (de las catedrales y los baptisterios) la función de «libri laicorum».

El problema de la distinción entre el programa decorativo de los edificios religiosos abiertos al público y el de los monásticos surge muy claramente ya en el si-

glo XII, en la famosa carta de san Bernardo de Claraval al abad Guillermo de Saint-Thierry, la *Apologia ad Guillelmum* (1124), en la que se condenan los excesos del arte de Cluny. Si en los claustros frecuentados por los monjes Bernardo deplora las imágenes fantásticas, que animan «a leer en el mármol más que en los libros», en las iglesias desaprueba sobre todo el lujo y el derroche, ofensivos para los pobres, aunque al mismo tiempo reconoce el poder de atracción de las bellezas artísticas, que luego termina por justificar en las catedrales, donde podrán aumentar la afluencia de fieles, y es igualmente consciente de la función didáctica de las imágenes, si bien, por razones de polémica, solamente habla de las sagradas inoportunamente representadas en los suelos, que todos pisan y estropean.

Pero no sólo distraían las esculturas de los claustros, sino que también la decoración pictórica en las iglesias atraía y envolvía, algo de lo que tenemos varios testimonios. Uno de los más significativos (y divertidos) es el que nos proporciona Guillermo de Tiro, quien, en la *Historia rerum in partibus transmarinis gestarum*, nos cuenta que Godofredo de Bouillon tenía la costumbre de quedarse un buen rato en las iglesias después de terminar las funciones, para preguntar a los sacerdotes y a cualquiera que fuese competente en la materia explicaciones sobre cada una de las imágenes y sobre las pinturas que adornaban el edificio ¡con gran fastidio por parte de los amigos que lo esperaban para comer, y en detrimento de las viandas que se estropeaban por culpa de la espera! Evidentemente la anécdota tiene una finalidad edificante, ya que precisamente por este comportamiento, sólo negativo en apariencia, Godofredo de Bouillon fue elegido en el 1099 soberano del reino cruzado de Jerusalén. Pero el episodio también se puede leer en otra clave, como testimonio de la atracción que ejercían incluso sobre los hombres de un cierto nivel las imágenes pintadas en las paredes de las iglesias, y al mismo tiempo como signo de la complejidad de los programas iconográficos, no fáciles de comprender sobre todo si se quería penetrar en su significado más profundo.

Por otro lado, estos programas variaban en género y dificultad dependiendo del tipo de edificio en el que estaban comprendidos, iglesias abiertas al público, edificios monásticos o edificios civiles. En las iglesias abiertas al público, es decir, en las catedrales y los baptisterios, siempre había representaciones de historias bíblicas y evangélicas e historias de santos; en las catedrales, además, o en las iglesias importantes algunas veces estaban representados los obispos de la diócesis, una evocación de las secuencias de retratos de los papas pintadas en el siglo VI en Roma, en San Pedro y San Pablo Extramuros. En el siglo IX, por ejemplo, o puede que más bien en el XI, existía en Vercelli, en la antigua catedral de San Eusebio, una serie, hoy perdida, de retratos de los obispos de la ciudad, y asimismo en el tercer cuarto del siglo XI las fuentes recuerdan en la catedral de Auxerre algunas efigies de obispos, también perdidas, realizadas por orden del obispo Godefroy en las paredes en torno al altar. En cambio se conservan todavía, en los pilares de la nave de Saint-Hilaire-le-Grand de Poitiers, unas grandes figuras de obispos, pertenecientes a un serie sin duda más amplia, realizada en el tercer cuarto del siglo XI. En las iglesias abaciales podía aparecer la serie de los retratos de los abades.

En los edificios monásticos o en los lugares frecuentados por religiosos solían dominar los asuntos alegóricos y los temas

complejos, a menudo con una connotación ideológica pero carentes de *tituli* explicativos, considerados en este caso superfluos: entre los ejemplos más significativos de este tipo de programas está el ciclo del antiguo refectorio de la abadía de Nonatola, con los Hechos de los Apóstoles contrapuestos a escenas de la vida de san Benito (siglos XI-XII), o el de la sala capitular de la abadía de la Trinidad de Vendôme (hacia el 1096), donde la excepcional escena de la investidura de san Pedro en la cátedra refleja aún más claramente la ideología pontifical y romana llevada adelante por la Reforma gregoriana. Asimismo la iglesia sepulcral del obispo Sigwart de Minden, en Idensen (1120-1130), presenta un programa iconográfico complejo, que juega rígidamente con la contraposición ideológica de las escenas, sin duda sugerida por el propio obispo, aunque no faltan casos de iglesias y monasterios en los que están representadas escenas no religiosas o históricas, como la Partida de ajedrez entre el rey moro Marsilio y Carlomagno, o el Asedio de una ciudad por parte de los cruzados, en la sala capitular de la catedral de Le Puy (mediados del siglo XII) o, en esos mismos años en la capilla de San Juan de Pürgg, en Estiria, el Asedio de los gatos a la ciudad de los ratones.

Entre los temas expuestos en los edificios de representación del poder civil o religioso están en cambio el Juicio Final o la Rueda de la Fortuna en las salas donde se administraba justicia (son famosos los ejemplos del Palacio de la Razón de Mantua o el obispal de Bérgamo, ambos del siglo XIII), escenas de lucha entre hombres y fieras, combates, asedios y cortejos en los palacios comunales (como en Novara y Milán, también en el mismo siglo) y temas históricos (el homenaje a Federico II en el palacio abacial de San Zenón de Verona, 1236-1238, fig. 103, la batalla de Desio en Angera), o ciclos caballerescos en los castillos (como en Castelrodengo o Cruet) y en los palacios, estos últimos por desgracia perdidos en gran parte.

La organización del programa iconográfico le correspondía, como ya hemos dicho, a personas competentes y preparadas, el propio comitente o un consejero iconográfico, figura de la que sabemos poco. Para el periodo más antiguo existe el testimonio de la *Historia Francorum*, que nos narra que en Clermont, hacia mediados del siglo V, Ceraunia, mujer del obispo Namacio, mandó construir una iglesia dedicada a san Esteban e indicó a los pintores que la decoraban la iconografía de las distintas escenas, sacando las ideas de un libro que tenía sobre las rodillas. En el periodo carolingio, en cambio, se puede reconocer la figura del consejero gracias a las peticiones y los intercambios de *tituli* para pinturas entre eclesiásticos e intelectuales, testimoniados por las fuentes. Más adelante resulta especialmente interesante el caso de esos personajes, como Bernardo de Hildesheim (993-1022) y otros, que eran grandes comitentes pero con una especial competencia en varias técnicas, y por tanto con capaci-

Figura 103. Verona, palacio abacial de San Zenón, cortejo prestando homenaje a Federico II, pintura mural, 1236-1239, detalle.

dad para dictar un programa iconográfico elaborado e intervenir personalmente durante las obras: Suger de Saint-Denis es, como él mismo admitió, autor del programa iconográfico de las vidrieras y sus *tituli* correspondientes.

El trabajo en el taller. Las noticias sobre los talleres de fresquistas también son escasas. El testimonio de las fuentes, así como la evidencia del estilo (lo mismo en obras incluso geográficamente distantes), nos dice ante todo que estos talleres eran itinerantes, es decir, se desplazaban después de haber terminado el trabajo para buscar nuevos encargos: era la propia pintura monumental la que exigía los desplazamientos, a diferencia de otras técnicas (pintura sobre tabla, miniatura, escultura, orfebrería, etc.) que al producir obras transportables, permitían a los artífices residir establemente en una ciudad con talleres permanentes. Los talleres de fresquistas estaban formados por pocos maestros con sus ayudantes, y cuando era necesario, podían valerse de la colaboración de pintores locales: el hecho está confirmado una vez más por las fuentes y explica, incluso en ausencia de documentación, el cambio de estilo observado en la producción pictórica de algunas regiones.

Decorar el interior de un edificio con pinturas desde luego no era una empresa que podía ejecutar un solo hombre, más que nada por la necesidad de preparar los colores, operación a menudo larga y laboriosa y por tanto se les delegaba a los oficiales o aprendices. En una página de la última espléndida edición de las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X el Sabio, conservadas en El Escorial (Real Biblioteca, ms. T. I.1, fol. 192, 1281-1284), un joven aprendiz muele el color con una piedra sobre una base de mármol en el exterior de una iglesia, ante la que un pintor está pintando una estatua de la Virgen. Como ha observado Virginia Egbert (1967), no era cómodo llevar siempre encima la piedra indispensable para la preparación de los colores, y muchas veces los pintores, cuando trabajaban dentro de una iglesia, habrán tenido que utilizar la mesa del altar. La práctica debía de estar bastante extendida y en efecto será duramente condenada por el obispo Grosseteste de Lincoln, quien, en una carta de 1238, da unas precisas disposiciones para que las piedras de las mesas estuvieran bien sujetas a los altares, de forma que no se pudieran quitar o usar de manera impropia, y termina puntualizando que «*obviamente* los colores no deben ser molidos encima de ellas».

Los instrumentos y operaciones representados en la página citada más arriba corresponden perfectamente a los descritos en los tratados técnicos medievales a propósito de la preparación de los colores de tierras o minerales, y confirman la importancia de la miniatura como fuente de información, tanto como las tradicionales fuentes escritas. En otra miniatura del mismo manuscrito (fol. 104) está ilustrada la aventura del milagroso rescate de un pintor al que el demonio, ofendido porque lo había retratado mal, había intentado tirar por un andamio (fig. 104): en esta escena llama la atención la representación de dos tipos de andamios, uno más bajo y escalado, que el pintor usa para pintar en una pared, y uno más alto y con tablones horizontales, seguramente móvil, que permite al artista acceder a las bóvedas. El testimonio es especialmente interesante, ya que materiales de trabajo como éstos no se han conservado y tampoco aparecen descritos en los tratados técnicos. Muchas veces se habla, a propósito de las pinturas murales románicas, de «frescos», pero el

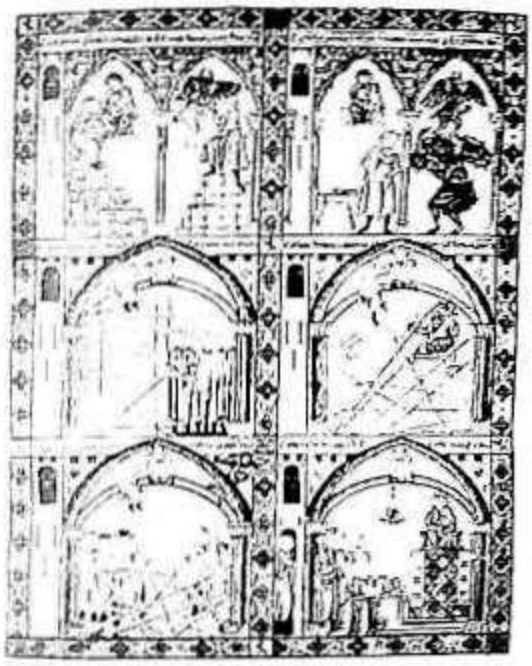


Figura 104. Castilla, Alfonso X el Sabio, *Cantigas de Santa María*, milagroso rescate de un pintor que cae de un andamio, miniatura sobre pergamino, 1281-1284

término en realidad es impropio, porque no se trata casi nunca de pinturas realizadas exclusivamente sobre enlucido fresco, como requiere la técnica del «buen fresco», difundida sobre todo a partir del siglo XIV. La pintura románica, como por ejemplo aparece descrita en la *Schedula diversarum artium* de Teófilo o cuando se la examina directamente, es básicamente, o pintura en seco («a la griega»), sobre enlucidos múltiples y con una doble aplicación de colores, o pintura extendida con técnica mixta («al fresco-seco», por usar la definición de Demus, 1969), sobre enlucido rehumedecido en el que ya estaba el dibujo preliminar y el color de base, con un acabado en seco, que justo por este motivo es mucho más frágil que la capa que está debajo «al fresco». Esto explica el efecto de aplanamiento general y falta de detalles típicos de las pinturas mal conservadas, debido precisamente a la pérdida de las luces y los últimos retoques del dibujo, ejecutados al final.

Para disponer la composición en la pared, el pintor trabajaba directamente sobre el enlucido humedecido con esquemas y trazados geométricos (obtenidos mecánicamente con cordel, escuadra y compás), y luego revestía el esquema con un dibujo que le daba forma, sirviéndose también –aquí no todos están de acuerdo, aunque hay testimonios de esta práctica desde al menos el siglo XIII (Roma, Cuatro Santos Coronados, 1246, y la capilla del *Sancta Sanctorum;* Parma, Baptisterio)– de plantillas o cartones. Estos trazados preliminares, que han reaparecido con la caída de las capas superficiales de color, se encuentran ya en los frescos carolingios de Naturno y los tardootonianos de Burgfelden (segunda mitad del siglo XI), aunque se usarán con especial rigor en el siglo XII, debido también a la influencia del arte bizantino, en el que la composición geométrica de las figuras y la teoría de las proporciones se aplicaban de forma rigurosa (Winfield, 1968). Es obvio que los testimonios (y, por consiguiente, la información) son limitadas, porque esta fase del proceso artístico sólo se puede apreciar cuando la pintura está en malas condiciones: un ejemplo muy conocido es el de los esquemas de composición de las figuras de santos en los nichos de la iglesia abacial de Nonnberg (lám. 21), en Salzburgo (*ca.* 1150), que no por casualidad se encuentran en las pinturas de una región como la austriaca, ligada tanto a Venecia como al mundo bizantino.

La caída del color y el mal estado de conservación han sacado a la luz, en muchos ciclos pictóricos, un dibujo preparatorio de especial soltura y calidad, que la pintura terminada no habría hecho sospechar y que hasta podría hacer pensar que

en las dos fases de ejecución de la obra intervinieron personalidades diferentes. Pero, si es plausible que la preparación del trabajo y por tanto el dibujo preliminar fueran competencia del maestro principal, no hay que subestimar el hecho de que la soltura y la rapidez del trazado podrían tener una explicación meramente técnica, es decir, estaban ligadas a la necesidad de actuar rápidamente sobre el enlucido fresco. Por otro lado hay casos en los que el dibujo que reaparece es de calidad inferior a la de la pintura acabada e incluso revela una fatigosa serie de intentos y arrepentimientos antes de llegar a la versión definitiva.

El discurso sobre la técnica pictórica y sobre el trabajo en el taller no estaría completo si no recordáramos también los llamados «libros de modelos», códices o folios sueltos en los que el artista anotaba, sin un orden determinado o como un añadido a otros textos, todo un repertorio, sacado de varias fuentes, de escenas, personajes, animales, ropajes, decoraciones, secciones arquitectónicas, alfabetos. Se han conservado algunos, y entre los más antiguos (*ca.* 1025) está el de Ademar de Chabannes, hoy en la Biblioteca Universitaria de Leiden que, además de los famosos dibujos ilustrando escenas y personajes del Nuevo Testamento, también contiene un breve texto con instrucciones concretas y minuciosas para realizar un crucifijo de pequeñas dimensiones, tal vez de orfebrería. De los años 1230-1240 son, en cambio, los folios incluidos en un códice misceláneo de la Biblioteca Augusta de Wolfenbüttel, con dibujos a pluma de personajes varios, realizados por un artista sajón que copia modelos miniados bizantinos, y más o menos de las mismas fechas (hacia 1230) es el extraordinario cuaderno del arquitecto picardo Villard de Honnecourt (fig. 105). Podríamos citar otros muchos casos, pero recordaremos sólo el famoso *Rotulo* del Archivo Capitular de Vercelli (finales del siglo XII), en el que se han dibujado 18 episodios de los Hechos de los Apóstoles, acompañados de sus correspondientes *tituli;* dos dísticos en los extremos del pergamino nos informan de que se trata de la reproducción de las pinturas que decoraban la nave central de una iglesia no especificada, probablemente la antigua y destruida catedral de San Eusebio, que la *longa vetustas* había estropeado y que, por tanto, querían rehacerlas. No hay duda de que el documento es único en su género y también muy interesante porque arroja alguna luz sobre los que debían de ser los procedimientos de un taller medieval, confirmando lo que sólo se podía suponer: cuando en la segunda mitad del siglo XII decidieron restaurar en San Juan de Münster parte de la decoración absidal,

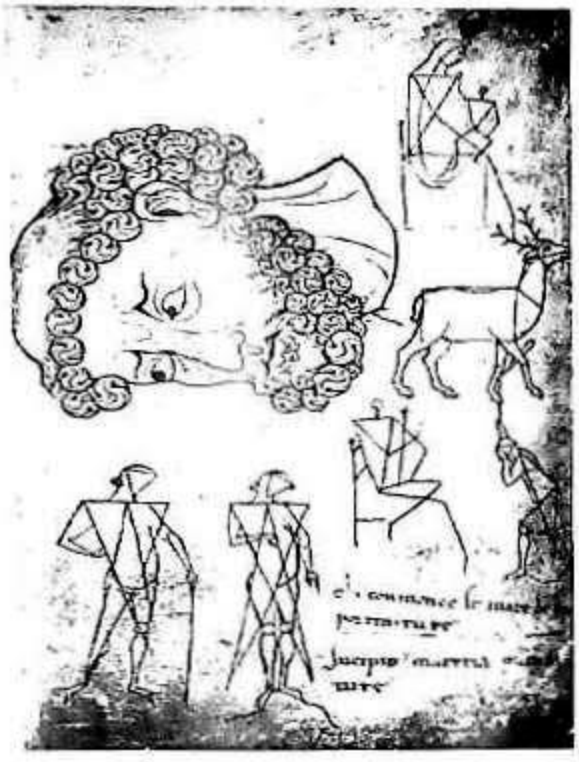


Figura 105. Villard de Honnecourt, *Cuaderno*, cabeza de viejo y esquemas de composición para figuras de hombres y animales, miniatura sobre pergamino, *ca.* 1230.

¿hicieron primero, como en Vercelli, una copia de las pinturas deterioradas para no perder su iconografía? Y esta copia ¿cuánto era fiel al original más antiguo? En el caso de Vercelli no podemos saberlo porque el edificio fue reedificado completamente, pero en el de Münster, donde algunas escenas dañadas todavía dejan entrever la composición carolingia, es posible reconocer una cierta voluntad de serlo.

El pintor. El artista, como ya hemos dicho, tenía una autonomía limitada, porque trabajaba bajo el estrecho control del comitente y además tenía que someterse, si era un monje, a las normas impuestas por la regla monástica. En el capítulo LVII de la *Regula* de San Benito, por ejemplo, dedicado a todos los *artifices* del monasterio (por tanto también a los pintores), se les permite que ejerzan sus artes pero con humildad o, en caso contrario,

> [...] el que se envanezca de su habilidad por creer que aporta alguna utilidad al monasterio, sea privado del ejercicio de su trabajo y no vuelva a realizarlo, a no ser que, después de haberse humillado, se lo ordene el abad.

Claro que no debían de faltar los abusos y de hecho hemos visto cómo se quejaba el autor del *Pictor in carmine* de la insubordinación y la «indigna presunción de los pintores», que se tomaban la licencia de poner en los edificios sagrados «pinturas vanas y deformes monstruosidades», vergonzosas fantasías que la «severidad de la Iglesia no habría debido tolerar durante tanto tiempo».

Muchos de estos pintores, que a menudo trabajaban en otras técnicas artísticas, eran religiosos: por ejemplo el pintor y orfebre Benna, canónigo de San Paulino de Tréveris, quien hacia el 984 está en Wilton, en el sur de Inglaterra, pintando unas fulgurantes Escenas de la Pasión en la iglesia de San Dionisio, y es celebrado por Goscelinus en la *Vita sanctae Edithae* (*ca.* 1099) como «picturae artificiosique operis commentor egregius» («autor egregio de pinturas y obras de arte»), o Bernardo, obispo de Hildesheim, gran comitente, versado en las artes liberales y mecánicas, amanuense, pintor, entallador de piedras preciosas, orfebre, constructor y arquitecto, o también Mannius, abad de Evesham (1044-1066), recordado en el *Chronicon abbatiae de Evesham* como pintor, cantor, orfebre y amanuense. Por no hablar de Thiemone, abad de San Pedro de Salzburgo, y luego, desde el 1090, arzobispo de la ciudad, experto en todas las artes («pictoriam, fusoriam, sculptoriam, carpentariam»), de quien se podían admirar sus obras (sobre todo pinturas y esculturas), en muchos monasterios y en la propia Salzburgo. Distintas fuentes (la *Thiemonis passio metrice scripta*, la *Vita Gebehardi, Thiemonis [...] et successorum eius* y la *Passio Thiemonis archiepiscopi*) nos documentan que el obispo artista murió mártir en Oriente y que ante, el emir musulmán que debía condenarlo a muerte, admitió abiertamente sus capacidades («Non nego me gnarum studiis rerum variarum, usus pingendi sunt michi multimodi. Auri sum nec iners faber, argenti quoque sollers» [«No niego que soy hábil en varias técnicas, sé pintar de muchos modos, soy un orfebre no mediocre y también sé trabajar la plata»]), así que el emir le pidió que le restaurase la estatua dañada de una divinidad, que había perdido las manos. En el siglo XII encontramos un Wezil «pictor monachus Sancti Blasii», muerto en 1145 y mencionado en el obituario de San Miguel de Bamberg y, en la primera mitad del siglo XIII, la importante figura poliédrica de «frater Mat-

hias Parisiensis» (Matthew Paris), pintor y además cronista, amanuense, miniaturista, escultor y orfebre.

Volviendo al artista religioso, resulta singular el juicio que de esta categoría da Hugo de San Víctor (1096-1141) en el *De bestiis et aliis rebus*, cuando deplora que los monjes pintores lleven una vida irregular, yendo, por su profesión, de un monasterio a otro, capaces de pintar las obras de Cristo en las paredes de la iglesia, de la sala capitular, del refectorio o de otras dependencias abaciales pero no de guardarlas en la memoria y seguir su ejemplo. Hugo los compara (junto a los médicos y los bufones y todos los que solían vagar de región en región) con las cornejas ruidosas y molestas, que se desplazan graznando de un árbol a otro y son el símbolo del vaniloquio humano.

Por otro lado estaban los artistas laicos. Por ejemplo, en el siglo XII Gerlach se autorretrata con vestidos civiles y el pincel en la mano (lám. 29), en la parte inferior de la vidriera con Escenas de Moisés que él mismo había donado en 1160 a la iglesia abacial de Arnstein, y también en el mismo siglo encontramos a Aly, *saracene* y *pictore*, documentado en Barcelona en 1109, y Macelmo, pintor mahometano que trabaja en 1157 en el castillo de San Cugat del Vallés. Y también se pueden recordar Roger, William, Henry y Richard, citados en Winchester en 1148 (donde un siglo más tarde hará su aparición una pintora, seguramente francesa, Agnete «da Peyntereusse»), luego Alberic, Fulco, William, Osmund y Jacob, documentados en Canterbury entre 1153 y 1206, y ese Lopicinus mencionado antes de 1147 en el *Liber anniversariorum* de la catedral de Coira, al que se le atribuyeron las pinturas de la cubierta de madera de San Martín de Zillis (1150-1170).

La personalidad del artista se cruza a menudo con la del comitente; es más, en algunos casos las dos figuras coinciden: el pintor de vidrieras Gerlach realiza, y quizá la ofrece luego, demostrando que con ello ganaba bastante como para permitírselo, una vidriera para la abadía de Arnstein (lám. 29); el gran orfebre Godofredo de Huy dona a la iglesia de Neufmoustier un valioso relicario con una reliquia del Bautista, que a su vez había recibido como regalo. Y todavía con más frecuencia está documentada una actividad y una extraordinaria habilidad en las distintas técnicas artísticas de abades, obispos o altos prelados, que ante todo fueron grandes comitentes. Ahora debemos preguntarnos cómo hay que interpretar algunas fórmulas (transmitidas por las fuentes o puestas directamente en las obras), como *fecit* o *accomplevit*, que pueden referirse tanto al artista como al comitente, o términos como *autor*, *aedificator*, *fabbricator* y hasta *architectus*. Habrá que distinguir caso por caso, pero nos viene la duda de que todos los grandes comitentes, pasados a la historia como artistas, lo hayan sido realmente. Por otra parte, en la Edad Media contaba más la obra y quien la había hecho posible que su ejecutor material, y a lo mejor en el fondo de la falta de una distinción terminológica entre artista y comitente existe también un relativo desinterés hacia la personalidad creativa, al punto que, por lo menos hasta el Gótico, el artista rara vez firma su obra. Hay una fuente del 875 que no podría definir mejor el papel del comitente y hasta legitimar el uso que hacía de dichas fórmulas. Anastasio el Bibliotecario escribe a Carlos el Calvo, después de haberlo elogiado por lo que había hecho para difundir la cultura latina y griega:

> [...] tu quippe facis, qui ad faciendum suscitas et hortaris, quia et nos saepe magnam domum fecisse dicimur, non tamen manibus, sed affatibus

(tú también *haces* porque suscitas y exhortas a hacer, porque también de nosotros se dice que *hemos hecho* una gran casa, no porque la hemos construido propiamente con las manos, sino con las palabras).

De este papel será perfectamente consciente Enrique de Blois, arzobispo de Winchester, quien hacia mediados del siglo XII se hizo retratar como oferente en un esmalte, hoy en el British Museum de Londres (MLA. 52, 3-27, 1), acompañado de una orgullosa inscripción que reza: «Ars auro gemmisque prior. Prior omnibus autor» («El arte es superior al oro y a las piedras preciosas, pero superior a todos es el comitente»).

Volviendo a los artistas y a los pintores en concreto, conviene que nos detengamos en la importancia de sus desplazamientos para la transmisión del estilo. Ya hemos dicho que los talleres pictóricos eran itinerantes, hecho que no sólo aportaba un nuevo fermento artístico en los centros en los que se establecían, sino que además creaba una compleja red de influencias y relaciones recíprocas con los artistas del lugar, apreciable sobre todo después de algún tiempo: cuando escribió en 1958 sobre los pintores itinerantes, José Gudiol Ricart incluso atribuye a sus desplazamientos una «función civilizadora», porque los pintores generalmente iban de lugares más «civilizados» a otros que lo eran menos, de Oriente a Occidente, llevando a su paso el arte, las técnicas y hasta los materiales preciosos o los colores de los centros de mayor prestigio.

De los viajes de los pintores dan testimonio tanto las fuentes como las obras. Otón III llamó a Aquisgrán a un pintor lombardo, ese tal Iohannes «arte pictor egregius» que terminó su trayectoria en Lieja al servicio del obispo Balderico, y que en 1988 Nordenfalk quiso identificar con dos grandes personalidades anónimas de la miniatura y la eboraria, el Maestro del *Registrum Gregorii* y el Maestro de la Virgen de Maguncia: uno de los puntos fuertes de la demostración se encuentra precisamente en el hecho de que estos artistas, tan cercanos estilísticamente, no sólo están documentados, directamente o a través de las fuentes, en los mismos centros, sino que también dejan su huella en la producción artística posterior de los mismos lugares. Y de nuevo son las fuentes las que nos documentan el encuentro de los pintores itinerantes con los artistas del lugar. El abad Gauzlin de Fleury, por ejemplo (1005-1029), había llamado al monasterio al milanés Nivardo *pictorum peritissimus*, pero entre el 1026 y el 1029 también trabajaba en Fleury, en la iglesia de Saint-Pierre, un pintor local, un cierto Odolrico, monje de Saint-Julien de Tours, recordado por haberse caído de un andamio: es decir, que un pintor italiano y uno francés coincidieron o trabajaron uno a continuación del otro en el mismo lugar, y es bastante probable que ello haya dejado una huella en la producción artística de la región. Y asimismo la llegada a Montecassino de los artistas bizantinos llamados por Desiderio, las obras allí realizadas, la colaboración con los artistas del lugar y las enseñanzas técnicas por ellos impartidas tuvieron sin lugar a dudas un gran peso en el arte de la región. Antes hemos mencionado a ese *frater* Transmandus, *pictor ab Italia*, documentado en Bremen en torno al 1065, pero no es el único caso porque más o menos en los mismos años estaba trabajando en la abadía de Hirsau un habilísimo artista veneciano con sus dos hijos. No hay duda de que los italianos en este momento (como luego en los siglos XII y XIII) son estimados y requeridos en toda

Europa: muchos son lombardos, pintores –como hemos visto– y arquitectos, documentados en Francia, Alemania y España, y también canteros y fabricantes de ladrillos, que llegaron hasta Dinamarca. Podríamos seguir todavía con los ejemplos, pero recordaremos sólo la masiva presencia de pintores italianos en Aviñón durante la primera mitad del siglo XIV, adonde se había trasladado la sede papal y donde se encontraba trabajando, entre otros, Simone Martini.

Pero los desplazamientos de los artistas se reconocen también gracias al estilo. Por ejemplo, encontramos a los pintores de San Quirze de Pedret, lombardos, en varios lugares de Cataluña y la región pirenaica, en Pedret, Ager, Esterri de Aneu (finales del siglo XI), Burgal (*ca.* 1100), Saint-Lizier (*ca.* 1117) y Tredós (1125-1150); al Maestro de San Clemente de Tahull (1123) en la catedral de Roda de Isábena, en Aragón; al de San Sadurní de Osormort, con otros pintores de formación francesa (primera mitad del siglo XII), en las zonas de Barcelona y Gerona. Y así reconocemos en Vendôme a uno de los pintores de Saint-Savin-sur-Gartempe; en Sijena y en Le Petit-Quevilly (Rouen, *ca.* 1160); algunos artistas ingleses; en Ringsted y Broendom, en Dinamarca, a pintores procedentes de Sajonia, y a Francia, en los siglos XII y XIII, llegan fresquistas de Roma, Umbría, Spoleto, Toscana y Pisa. Luego están los artistas provenientes del área oriental del Mediterráneo y de Bizancio; los pintores que pintaron en Santa María del Conforto, en Maia Bassa (Merano), llamados o llegados con los cruzados a finales del siglo XII, el autor de la grandiosa Transfiguración (siglo XIII) del pórtico de la catedral de Le Puy; los pintores que a partir de mediados del siglo XIII trabajaron en Bolonia, en el baptisterio de Parma, en San Antonio de Ranverso (Turín), y en Saint-Mrtin de Aime, en Saboya: también aquí se podrían citar otros casos, pero ya por sí sola la amplitud de los desplazamientos confirma la importancia del papel desempeñado por los pintores itinerantes en la difusión del estilo.

Igualmente importantes son los desplazamientos de las obras, de pequeño o relativamente modesto tamaño, producidas en centros especializados y de aquí luego ampliamente difundidas. Un ejemplo de ello es la creciente producción y circulación en Europa, a partir del siglo XII, de cruces pintadas, frontales y sobre todo mesas de altar: el fenómeno tendrá un especial relieve en el siglo XIV, cuando la pintura sobre tabla, más que el fresco (que también tiene una gran importancia en este siglo), asuma el papel de *técnica-guía*.

La relación con lo antiguo y con Bizancio. Ahora tenemos que hacer mención al problema de la relación con lo antiguo, que afecta no sólo a la pintura, sino a todo el arte medieval. En seguida se nos viene a la cabeza el fenómeno de los *spolia* o reutilización de material antiguo, que obviamente se convierte en modelo de imitación y que no se limita a las columnas o los capiteles: también en la orfebrería se reaprovechan gemas grabadas, camafeos y hasta fragmentos de estatuas. De ello son testimonio las ricas encuadernaciones de manuscritos, a menudo hechas con piezas de distinta época, o los relicarios, cuyo máximo ejemplo es la llamada Majestad de Santa Fe, conservada en Conques (siglo IX, con añadidos), que reutiliza como cabeza de la santa una cabeza de hombre del siglo V, de oro, sin duda proveniente de una estatua imperial.

En la Edad Media Roma se había transformado en un floreciente mercado de *spolia* de arquitecturas, y a Roma, de hecho,

se dirigió Desiderio para comprar «columnas, basas, arquitrabes y [...] mármoles de varios colores» para la iglesia de Montecassino que iba a construir. También Suger quiso llevar desde Roma, por mar y a un caro precio, las columnas para la reconstrucción de Saint-Denis y, si pudo prescindir de ellas, fue gracias al providencial descubrimiento de la cantera de Pontoise. La arquitectura y la escultura antiguas eran admiradas, imitadas y saqueadas, y especialmente Roma suponía, a pesar de la ruina en la que se encontraba, un centro de atracción y un modelo sin par, como nos dice con tono afligido Hildeberto de Lavardin (*ca.* 1056-1133) en sus famosos *Versus de Roma*: «Par tibi, Roma, nihil, cum sis prope tota ruina. Quam magna fueris integra, fracta doces» («¡Oh, Roma, no tienes igual, aunque estés casi completamente en ruinas. Aun estando en pedazos, muestras lo grande que fuiste entera»).

La recuperación de los elementos clásicos, declarada y programática en época carolingia, en el periodo románico es bastante menos explícita y, salvo el caso de algunos motivos decorativos, ampliamente utilizados por la pintura monumental, que son una concreta y directa derivación clásica o paleocristiana, se lleva a cabo sobre todo a través de Bizancio. El momento crucial para esta renovación clasicista es el siglo XII, cuando se asiste, un poco en todos los ámbitos y en todas las técnicas, a la recuperación de una nueva naturalidad respecto a la figura humana, ahora animada e integrada en un espacio tridimensional, y a una renovada capacidad para resaltar el cuerpo bajo los ropajes por medio de los pliegues de unos paños que se adhieren como si estuviesen mojados, elementos todos que, como subrayó Wilhelm Koehler en un texto que se ha hecho famoso (1941), llegaron al arte occidental a través del arte bizantino del siglo XI en el que a su vez derivaban de la escultura antigua, en especial del periodo helenístico. Se abre así el camino para lo que será el naturalismo gótico.

La relación con el mundo y la cultura bizantina ya se había producido en los siglos anteriores (Roma en el siglo VII, el caso de Castelseprio en el IX), y se mantendrá todavía durante todo el siglo XIII, con momentos privilegiados y ocasiones especiales, centros o regiones más expuestos que otros a estos intercambios, por situación geográfica y lazos comerciales o dinásticos. Se ha citado varias veces el caso de la producción pictórica del sur de Italia en la segunda mitad del siglo XI, marcada de modo determinante por la llegada a Montecassino de mosaiquistas, artífices y objetos valiosos provenientes de Bizancio, pero también hay que recordar la particular variante lombarda en el norte de Italia del lenguaje de influencia bizantina, que primero se manifiesta en Oleggio (hacia el 1060), debida tal vez a la llegada de un pintor bizantino, y luego en Civate (finales del siglo XI) y en los demás ciclos del grupo. También fueron convocados en Venecia, a finales del siglo XI, mosaiquistas bizantinos, y de aquí, debido a las estrechas relaciones que unían Aquileya y Salzburgo, se difundieron los elementos véneto-bizantinos por el norte durante el siglo XII, y luego las relaciones dinásticas entre Sicilia, Normandía e Inglaterra favorecieron, en esas regiones, la difusión de los elementos sículo-bizantinos. Se trata de un fenómeno que entra dentro del marco general de los desplazamientos de hombres y cosas, que desde siempre han favorecido los intercambios entre culturas diferentes. Viajes, tráficos comerciales, misiones diplomáticas, matrimonios, embajadas, nuevas fundaciones monásticas, peregrinaciones, expediciones cruzadas: en todas estas ocasiones se mueven no sólo las personas sino también

los objetos, encargados en centros lejanos, adquiridos, vendidos, regalados a personajes importantes, robados. Generalmente se trataba de productos refinados y de valor, telas, marfiles, esmaltes, vidrios, relicarios, cruces, cálices, retablos, manuscritos miniados, a menudo encuadernados suntuosamente, objetos que, a pesar de la modestia de las proporciones, son unos importantísimos «vehículos de estilo», difundiendo modos de expresiones artísticas, además de iconográficas, de diferentes y también muy lejanos lugares. Entre los hechos de mayor peso para la circulación de obras de arte hay que citar al menos la caída de Constantinopla, en 1204: el sistemático saqueo de reliquias, relicarios y piezas de valor por parte de los cruzados, que se llevaron a su tierra estos objetos, dio de hecho origen a una nueva e importante oleada de influencia bizantina en Europa.

Costanza Segre Montel

□ Davis-Weyer, C., *Early Medieval Art 300-1150* (1971), Toronto (Ohio)-Búfalo-Londres, ²1986; Filippini, F. y Zucchini, G., *Miniatori e pittori a Bologna. Documenti dei secoli XIII y XIV*, Florencia, 1947; Holt, E. G., *A Documentary History of Art*, Nueva York, 1957-1958 [ed. ital.: *Storia documentaria dell'arte. Dal Medioevo al XVIII secolo*, Milán, 1972]; James, M. R., «Pictor in carmine», *Archaeologia* XCIV (1951), pp. 141-166; Lehmann-Brockhaus, O., *Lateinische Schriftquellen zur Kunst in England, Wales und Schottland vom Jahre 901 bis zum Jahre 1307*, I-V, Múnich, 1955-1960; *id.*, *Schriftquellen der Kunstgeschichte des 11. und 12. Jahrhunderts für Deutschland, Lothringen und Italien*, Berlín, 1938; Mortet, V., *Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture et à la condition des architectes en France au Moyen-Âge, XIe-XIIe siècles*, París, 1911; Mortet, V. y Deschamps, P., *Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture et la condition des architectes en France au Moyen-Âge, XIIe-XIIIe siècles*, París, 1929; Panofsky, E., *Abbot Suger on the Abbey Church of St. Denis and its Art Treasures* (1946), edición de G. Panofsky-Soergel, Princeton, ²1979; Schlosser, J. von, *Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters*, Viena, 1896 [ed. ital.: *Quellenbuch. Repertorio di fonti per la storia dell'arte del Medioevo occidentale (secoli IV-XV)*, con un anexo de nuevos textos y actualizaciones crítico-bibliográficas editado por J. Végh, Florencia, 1992]; Teófilo, *De Diversis artibus-The Various Arts*, edición C. R. Dodwell, Oxford, 1961.

▷ *Committenti e produzione artistico-letteraria nell'alto Medioevo occidentale. Settimane di studio del CISAM, XXXIX*, Spoleto, 1992; Banning, K., Brandt, M. y Kaspersen, S., *A Catalogue of Wall-Paintings in the Churches of Medieval Denmark 1100-1600, Scania, Halland, Blekinge*, I-IV, Copenhague, 1976-1982; Bellosi, L., *La pecora di Giotto*, Turín, 1985; Bolvig, A. (ed.), *Kalkmalerier i danske kirker/Danish Medieval Church Murals*, http://www.Kalkmalerier.dk/; Castelnuovo, E., «L'artista», en Le Goff, J. (ed.), *L'uomo medievale*, Bari, 1987, pp. 235-269; De Marchi, A., Franco, T., Gheroldi, V. y Spada Pintarelli, S. (eds.), *Trecento. Pittori gotici a Bolzano. Atlante*, Bolzano, 2002; Demus, O., *Romanische Wandmalerei*, Múnich, 1968 [ed. ital.: *Pittura murale romanica*, Milán, 1969]; Deschamps, P. y Thibout, M., *La peinture murale en France. Le haut Moyen Âge et l'époque romane*, París, 1951; *id.*, *La Peinture murale en France au début de l'époque gothique, de Philippe-Auguste à la fin du Règne de Charles V (1180-1380)*, París, 1963; Egbert, V. W., *The Medieval Artist at Work*, Princeton, 1967; Gudiol Ricart, J., «Les peintres itinérants de l'époque romane», *Cahiers de Civilisation Médiéval* I (1958), pp. 191-194; Koehler, W., «Byzantine Art in the West», *Dumbarton Oaks Papers* 1 (1941), pp. 63-87; Lanc, E., *Die mittelalterlichen Wandmalereien in Wien und Niederösterreich*, Viena, 1983; Lanc, E. y Porta, M., *Die mittelalterlichen Wandmalereien in der Steiermark*, Viena, 2002; Marshall, A. (ed.), *Medieval Wall Painting in the English Parish Church*, http://www.paintedchurch.org/index.htm; Scheller, R. W., *Exemplum. Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900-ca. 1470)*, Ámsterdam, 1995; Toubert, H., «Peinture murale romane. Les découvertes des dix dernières années. Fresques nouvelles, vieux problèmes, nouvelles questions», *Arte Medievale*, serie II, I (1987), n.º 1-2, pp. 127-160; *id.*, *Peintures murales romanes. Meobecq, Saint-Jacques-des Guercts, Vendôme, Le Liget, Vicq, Thevet-Saint-Martin, Sainte-Lizaigne, Plaincourault*, París, 1988; Van de Moortele, S. (ed.), *De fresque en aquarelle: relevés d'artistes sur la peinture murale romane*, catálogo de la exposición (Abadía de Saint-Savin, 2 de julio-10 de octubre de 1994), Saint-Savin, 1994; Williams, J., «San Isidoro in León. Evidence for a New History», *The Art Bulletin* LV 3 (1973), pp. 171-

184; Winfield, D. C., «Middle and Later Byzantine Wall Painting Methods. A Comparative Study», *Dumbarton Oaks Papers* 22 (1968), pp. 61-139.

→ láms. 20-24.

→ *véase* en este volumen A. Monciatti, «Decoración pictórica y musivaria», pp. 235-266; *véase también* **Miniatura**, **Mosaico** y **Vidrieras**.

Sellos

Función y caracteres específicos. En el significado etimológico del término sello se encierra, probablemente, la razón primera de la gran fortuna de la que ha gozado este singular objeto de uso práctico en el curso de los siglos y en concreto en la época medieval, cuando tuvo una difusión enorme y cuando representó «[...] el medio más eficaz y a veces el único para convalidar los documentos, y con frecuencia sustituyó las suscripciones autógrafas [...]» (Bascapé, 1969, p. 9) y, por consiguiente, también su atractivo y el interés que siempre ha conseguido suscitar.

«El vocablo sello procede, por medio del correspondiente latino *sigillum* –diminutivo de *signum*–, de la raíz *sec* (sánscrito *sác*), que quiere decir cortar, grabar, marcar» (Ricci, 1985, p. 3). El sello representa por tanto, desde su antiquísimo origen, un «signo», «un símbolo gráfico» en el que el hombre podía «reconocerse y ser reconocido» *(ibid.)*; es el *signum* en el que quien lo adopta pretende identificarse. El estrecho vínculo del sello con su titular, si por sí mismo supone el elemento en el que indiscutiblemente reside gran parte de su atractivo, no sólo representa una clave de lectura imprescindible, como es obvio, para la comprensión de sus características iconográficas y por tanto del valor jurídico desempeñado por el objeto –muy variado, complejo y que se debe explicar en relación con su poseedor, tanto si es una persona física como si es un concejo, señorío, gremio, universidad, etc., y al mismo tiempo según las épocas, los lugares y las situaciones–, sino que también es importante y no se debe olvidar para la valoración crítica de sus caracteres formales. Por otro lado, si quien lo usaba era un particular, por lo que se refiere al valor jurídico, «servía exclusivamente como señal de reconocimiento o como garantía de cierre y confidencialidad de las cartas» (Bascapé, 1969, p. 9); por eso es fácil imaginar el deseo de expresar a través del mismo su personalidad o algunos aspectos de ésta, de manifestar y afirmar la naturaleza de su papel en la sociedad y diría que hasta el orgullo de poder exhibir un sello con el que quiere ser reconocido.

No hay que extrañarse por tanto si la realización de los sellos en la Edad Media se confió a menudo a orfebres famosos; sólo tenemos que recordar que los documentos conocidos referentes a la actividad del famosísimo Guccio di Mannaia (noticias de 1291 a 1322) aluden exclusivamente a la producción de matrices, un campo en el que el taller de Guccio debía de estar especializado pero que ya había experimentado su predecesor Pace di Valentino y seguidamente experimentaron otros orfebres sieneses famosos como Viva di Lando y Ugolino di Vieri. A este respecto Enrico Castelnuovo ha observado que incluso «en París [...] en torno a 1320 la cofradía del Hospital de Peregrinos de Santiago le encargó que proyectara su sello a Jean Pucelle, el más célebre miniaturista parisino» (Castelnuovo, 1983, p. 198) y al mismo tiempo ha subrayado que «en la jerarquía medieval de los objetos el sello ocupa un lugar de primerísimo orden» recordando que, «para sancionar el valor civil de su fresco con la *Maestá*

en el Palacio Público, Simone Martini quiso representar el gran sello del *Comune* de Siena» (*ibid.*). Y Simone no fue el único que representó el *sigillum publicum* de Siena; también Ambrogio Lorenzetti lo incluyó en la *Alegoría del Buen Gobierno* donde lo muestra, muy aumentado, el anciano, símbolo de la ciudad de Siena.

El sólido nexo de este singular objeto con su titular –tanto individuos particulares como entes e instituciones públicas– debe ser considerado de gran importancia a la hora de valorar sus características iconográficas y formales y asimismo hace del sello una obra absolutamente peculiar dentro de la producción de orfebrería medieval. Por otro lado el análisis de los sellos resulta sin duda más complejo que el de otras categorías practicadas en los talleres de los orfebres, ya que, en el examen de cada pieza, además de su estrecho vínculo con el comitente, se deben tener en cuenta otros muchos factores y, sobre todo, la función a la que el sello estaba destinado. El sello ha sido definido con razón un «microcosmos de cultura» (Martini, 1984, p. 31) y no cabe duda de que éste –utilizado ya en el Irán protohistórico, en la civilización mesopotámica, entre los egipcios, los judíos, los griegos y los romanos– representa una fuente muy importante para el conocimiento de la cultura medieval, heredera, en el empleo del sello, de las costumbres de época romana.

El uso del sello en el Medievo fue muy vasto y se fue extendiendo progresivamente a todas las clases sociales; a comienzos del siglo XIV su empleo estaba difundido plenamente y desde luego no se puede considerar privilegio de unos cuantos. Por eso es fácil imaginar que representa un testimonio de singular importancia para el conocimiento de muchos aspectos de la cultura medieval y que constituye una fuente de gran interés para el historiador, para el investigador de diplomática, de epigrafía, de historia del derecho, de heráldica, etc., así como para el historiador del arte y de la iconografía.

La función más conocida del sello en época medieval fue la de convalidar y autentificar un documento; en efecto, era el medio para certificar que su contenido se correspondía con la voluntad del autor y muchas veces sustituía las suscripciones autógrafas y las firmas. Naturalmente, las normas y leyes que regulaban su uso, las cuales confirman la importancia de este singular objeto, custodiado con especial cuidado y a menudo partido o enterrado con el titular a su muerte para impedir posibles falsificaciones, estaban estrechamente conectadas con la función jurídica del sello. Éste es el motivo por el que muchas matrices importantes no han llegado hasta nosotros y, sin embargo, algunas colecciones italianas y extranjeras son muy ricas tanto desde el punto de vista numérico como cualitativo: un dato que confirma indirectamente la gran difusión del sello en época medieval. Es bastante frecuente que algunos sellos de gran importancia, por su especial interés bajo el aspecto figurativo o histórico, sean conocidos solamente por sus correspondientes improntas las cuales –aunque signifiquen un testimonio importantísimo, también por su más segura cronología– debido a su estado de conservación difícilmente permiten llegar a conclusiones puntuales y específicas en lo que concierne al análisis estilístico. Aun así el estudio de los sellos, desde un punto de vista histórico-artístico, obviamente tampoco puede dejar de tener en cuenta al mismo tiempo las matrices y las improntas cuando se intenta reconstruir un determinado contexto figurativo.

La recepción estilística. Algunas improntas de sellos que pertenecieron a obis-

pos y cardenales representan –sin duda– unos puntos de referencia especialmente significativos e insustituibles para el conocimiento de los caracteres estilísticos de los sigilos entre los siglos XIII y XIV y suponen unos testimonios importantísimos también para comprender el papel determinante que estos objetos, en los que es posible observar frecuentemente una rápida asimilación del lenguaje gótico, tuvieron en la difusión de algunos aspectos de este mismo lenguaje. En efecto, el sello estaba destinado a seguir el recorrido –a veces largo– del documento o de la carta a los que estaba unido para garantizar su autenticidad o su confidencialidad, y representaba, una vez llegado a su destino, el *signum* destinado a ser observado para que se pudiese reconocer la identidad de su titular. Suele llamar la atención la temprana y vistosa inclusión en estos sellos de arquitecturas góticas más o menos complejas que sirven de marco a las figuras.

Un ejemplo muy significativo lo representa el sello del cardenal Jacopo Stefaneschi (fig. 106), del que se conocen dos improntas, procedentes de la misma refinada matriz: una de 1302 y la otra de 1337 (París, Archives Nationales, impronta de 1302 y su correspondiente *moulage;* J 478/8; D 6167; Châlons-en-Champagne, Archives Départementales de la Marne, impronta de 1337: G 357, n.° 9). Puesto que Jacopo Stefaneschi fue nombrado cardenal por Bonifacio VIII en diciembre de 1295, es muy probable que la matriz de la que salieron dichas improntas se remonte a un momento próximo a esta fecha, tal vez al inicio de 1296. Comparado con los sellos pertenecientes a los anteriores cardenales titulares de la diaconía de San Giorgio in Velabro –como el de Pietro Capocci o el otro que debió de ser muy bello de Goffredo di Alatri (París, Archives Nationales, impronta de 1270 y su correspondiente *moulage:* J 420/3; D 6144)–, el de Stefaneschi llama la atención sobre todo por la novedad de la composición y de la iconografía: en el sello ya no domina la imagen de san Jorge abatiendo al dragón sino la de la Virgen de pie con el Niño en brazos, a cuyos lados están representados san Jorge a caballo y el cardenal orante. Este último se encuentra en una posición totalmente inusual para el titular: en efecto, está al mismo nivel que el santo de su título cardenalicio. Asimismo por la vivacidad que la distingue, la imagen del cardenal, que resulta comprimida y contenida a duras penas en el espacio a él destinado –tanto que la gran mitra llega a tocar la leyenda–, debemos considerarla sumamente singular. Desde el punto de vista iconográfico las novedades que se encuentran en la obra son de gran importancia, pero sin duda este magnífico sello asombra todavía más por sus caracteres estilísticos de una elegancia gótica plenamente asimilada que lo convierten en un testimonio verdaderamente privilegiado en lo que concierne a la

Figura 106. Impronta del sello de Jacopo Stefaneschi, cardenal diácono de San Giorgio in Velabro, 1337.

problemática de la difusión del estilo gótico. Ante todo las imágenes de la Virgen, san Jorge y el cardenal están metidas en los nichos de un tríptico cuya arquitectura, llena de altas agujas y pináculos, desempeña un papel de relieve en la composición y resulta diferente, pues está más elaborada, embellecida y florida, que las arquitecturas que se pueden ver en otros notables ejemplos más o menos de la misma época: se la podría comparar más bien con las que caracterizan a algunos sellos franceses entre finales del siglo XIII y comienzos del XIV. La concepción compositiva del sello del cardenal Stefaneschi, precisamente por la importancia que en la misma tiene la arquitectura del tríptico con sus caracteres refinados, elegantes y ligeros comparables a los de un bordado, parece descender de la que decora las páginas miniadas del *Salterio de san Luis*. Unas características de recuerdo francés también se encuentran en la esbelta figura de la Virgen, de un refinamiento extremo, que se caracteriza por un elegantísimo *hanchement* y está envuelta en una túnica y un manto que caen en suaves pliegues: una imagen para la que las posibles referencias a la escultura francesa –ya sean obras monumentales, de marfil o de orfebrería– resultan múltiples e indispensables para su comprensión. También la postura naturalista del Niño, que parece que está agarrando el velo de la cabeza de la madre y con la pierna exterior alzada, es de derivación transalpina. Pensemos, por ejemplo, en la Virgen con el Niño de la abadía de Fontenay. La representación de la Virgen en el sello del cardenal Stefaneschi está en perfecta sintonía con ese ideal de belleza femenina que encontrará su completa afirmación en Francia durante la primera mitad del siglo XIV y que está representado de modo ejemplar por la estatuilla donada a Saint-Denis por la reina Juana de Évreux en 1339, aunque probablemente fue realizada en el periodo de tiempo comprendido entre 1324, fecha de las bodas de Juana y Carlos IV el Bello, y la muerte del rey en 1328.

Por sus características marcadamente francesas el sello del cardenal Stefaneschi ocupa verdaderamente un lugar especial dentro de la producción de sigilos de finales del siglo XIII y su ubicación en un ámbito concreto por el momento es todavía problemática. Por ejemplo, no parece posible englobarlo con otros espléndidos sellos cardenalicios de finales siglo XIII o de comienzos del XIV, como los del franciscano Matteo di Acquasparta o Teodorico da Orvieto que se suponen realizados en 1291 y 1299 respectivamente y para los que desde hace tiempo se ha pensado en una creación sienesa, concretamente en el ámbito de la actividad de Guccio di Mannaia (Cioni, 1998, pp. 66-76). En estos ejemplares, en efecto, la relación con el estilo gótico transalpino representa un dato importante, pero se resuelve en términos más moderados; los personajes tienen una cierta consistencia y una disposición que no se caracterizan jamás por ese elegantísimo impulso vertical que define a la Virgen del sello del cardenal Stefaneschi. Por el contrario, dentro del grupo que, además de los sellos que acabamos de recordar de Matteo di Acquasparta y Teodorico da Orvieto, comprende también el de la *Società dei Raccomandati del Santissimo Crocifisso* de Siena (Roma, Museo del Palacio Venecia, sección Corvisieri Italiana, n.° 177), habría que incluir otros ejemplares interesantes que, aparte de las positivas comparaciones estilísticas con dicho grupo de obras, podrían formar parte de la producción sienesa de sellos. De estos ejemplares el que está en mejor estado de conservación es sin duda el sello de Bernardo, prior de

San Fedele de Siena (fig. 107), del que se conoce una impronta colgada a un acta del 15 de febrero de 1314 (Archivo Secreto Vaticano, A. A. Arm. C 1021), que ha llegado hasta nosotros en condiciones realmente perfectas, tanto como para permitir un convincente análisis estilístico. Cuando observamos esta espléndida impronta en la que está representada la Virgen en el trono con el Niño, es fácil intuir la altísima calidad de la entalladura de la correspondiente matriz, de una naturaleza tal que ha logrado un perfecto rendimiento plástico, en cada detalle, del bellísimo y complejo movimiento de los paños del vestido y el manto de la Virgen, cuyo análisis se revela verdaderamente determinante para una ubicacón estilística del sello; en efecto, este presenta unas afinidades evidentes con las características de las vestiduras de los sacros personajes de los sellos de Guccio, fácilmente reconocibles sobre todo cuando se comparan con el de Matteo de Acquasparta. Me limito a señalar que el singular vuelo con el que termina, apoyándose en las rodillas, el manto de la Virgen en el sello de Bernardo prior de San Fedele de Siena (fig. 107), se encuentra parecido en el manto de la Virgen dolorosa en el del franciscano Matteo di Acquasparta. El interés del sello en cuestión aumentó luego por que la Virgen en el trono en él representada es muy semejante –y no sólo en lo que concierne a la iconografía– a la presente en la parte superior del sello del cardenal Gentile di Partino da Montefiore (fig. 108). De este último se conservan dos improntas en el Archivo Secreto Vaticano, ambas de 1309 (A. A. Arm. C 500, 505), lamentablemente en un estado de conservación que, como ocurre a menudo, no se puede definir óptima para una lectura estilística. A pesar de ello, la posibilidad de incluir este ejemplar, que debió de ser muy bello, en el grupo de los sellos de Guccio parece estar confirmada también por las analogías que lo relacionan

Figura 107. Impronta del sello de Bernardo, prior de San Fedele de Siena, 1314.

Figura 108. Impronta del sello de Gentile de Partino da Montefiore, cardenal presbítero de San Martino ai Monti, 1309.

–como ya indicó Gardner (1975, p. 95)– con los sellos de Matteo di Acquasparta y Teodorico da Orvieto, tanto por lo que concierne a la estructura compositiva como por las características de los personajes sagrados: obsérvese en particular, en la parte inferior, las imágenes de san Martín obispo y san Francisco, que sobresalen, en este caso, de un fondo cuidadosamente compartimentado.

La calidad verdaderamente excepcional de este grupo de sellos y, al mismo tiempo, la importancia de sus titulares confirman una vez más que Siena, a finales del siglo XIII, adquirió en el ámbito de la producción de sellos y, más en general, de objetos de orfebrería, una fama ya entonces plenamente consolidada; no podemos dejar de recordar brevemente a este respecto –entre otras cosas porque tres de estos sellos pertenecieron a cardenales– la actividad desarrollada con continuidad en la Santa Sede por orfebres sieneses, a partir de Pace di Valentino –que sepamos desde 1278– seguido por Toro, según los documentos de marzo de 1299. La actividad de Guccio para Nicolás IV (1288-1292) está probada, como ya es sabido, por la inscripción presente en el cáliz de la basílica de Asís gracias a la cual conocemos el nombre del donante de la famosísima obra y el del orfebre que la realizó. Por último podemos añadir que, por las analogías encontradas con los sellos que acabamos de describir y, en concreto, con el del cardenal Gentile di Partino da Montefiore, también el primer sello de Guido Tarlati obispo de Arezzo se debe considerar obra de un orfebre sienés; el relieve de la impronta que nos ha llegado, de diciembre de 1320 (Archivio di Stato de Florencia, *Sigilli staccati* n.° 75: *Inventari*/183, *Indice dei sigilli staccati*, p. 11, n.° 75), está muy desgastado, pero la estructura compositiva del sello aún se puede percibir perfectamente. Tarlati, obispo electo de Arezzo en 1312, evidentemente prefirió renunciar al tipo de sello ampliamente difundido durante todo el siglo XIII entre los obispos –es decir, el que incluía en el campo la representación de un obispo en pie y bendiciendo, adoptado también por sus predecesores Guglielmo e Ildebrandino y por algunos cardenales– y adoptó un sello iconográficamente más complejo en el que dentro de una arquitectura gótica encuentran sitio, en la parte superior, la Virgen en el trono con el Niño y un santo obispo que hay que identificar con san Donato, patrón de la ciudad de Arezzo. En cambio del segundo sello de Tarlati conocemos la matriz, que se conserva en el Museo Nazionale del Bargello de Florencia (Inv. 13). Es interesante comprobar, lo primero de todo, que el famoso personaje que en la leyenda se declara obispo y señor de Arezzo se dirigiera para la realización de su segundo sello a un orfebre diferente del que le había hecho el anterior y que también quisiera cambiar la iconografía: el campo está ocupado en este caso por las imágenes de la Virgen con el Niño y de san Donato, de pie, dentro de un templete gótico, compuesto por dos arcos con gabletes adornados con florones, encima del cual está la imagen del *Agnus Dei*. Los dos personajes sacros se caracterizan por un pronunciado *hanchement* y, por el modo en el que están representados, parecen inspirados en un marfil gótico.

Los sellos que pertenecieron a obispos y cardenales representan sin duda, también para el historiador del arte, una parte muy significativa de la producción de sigilos medieval; su interés aumentó luego ya que constituyen unos puntos de referencia preciosos para la cronología de este género de objetos, pues pueden ser fechados con una cierta precisión a partir de las noticias históricas relativas a los titulares. Desde luego no podemos dejar de subra-

yar la importancia de los otros tipos de sellos eclesiásticos –entre los que se encuentran ejemplos de calidad excepcional– y su variedad: son todos elementos que confirman cómo en el Medievo el sello tuvo en los usos oficiales de la Iglesia una difusión muy vasta y profunda.

El papel de la heráldica. Entre los múltiples aspectos que merecen ser señalados de la producción de sellos medieval es importante observar que la heráldica encuentra un espacio importante en el que expresarse, desvinculado del mundo militar (Ricci, 1998, p. 87). Los elementos heráldicos aparecen no de modo casual en los sellos de tipo ecuestre y si, en un primer momento, su presencia se limita al estandarte sostenido por el caballero y luego al escudo, muy pronto aparecen también en la imagen del propio caballero, en la gualdrapa del caballo o en el campo. Así, mientras que en el sello de Cavalcante Cavalcanti (Florencia, Museo Nazionale del Bargello, Inv. 2630) las armas aparecen sólo en el escudo, en la espléndida matriz de Sozzo di Tuccio Guicciardini (fig. 109) están presentes también en la gualdrapa del caballo. Lo mismo ocurre en los numerosos sellos de Jaime II de Aragón; cito uno de los sellos menores, una de cuyas improntas, del año 1322, está en el Archivo Secreto Vaticano (A. A. Arm. I-XVIII, 464). Se trata de un ejemplar de una elegancia sobria y esencial; en él llama la atención precisamente la pesada gualdrapa del caballo, completamente decorada con las insignias aragonesas, por su visibilidad y la esmerada elaboración.

Figura 109 Toscana, matriz del sello de Sozzo di Tuccio Guicciardini caballero, finales del siglo XIII (reproducción invertida).

El contrasello –es decir, una segunda impronta, pequeña, grabada en el *verso* del sello principal para dificultar su falsificación– representó igualmente un espacio en el que era posible poner el escudo heráldico, pero, como sus dimensiones reducidas evidentemente suponían un límite, fue representado solo; el escudo terminará de esta forma por perder el significado militar y ser «[...] simplemente un marco que encierra un signo de identidad: las armas» (Ricci, 1998, p. 87). Se trata de un paso importante, lleno de implicaciones ya que el lenguaje heráldico para quienes no pueden adoptar en sus sellos determinadas iconografías, indicativas por ejemplo de la pertenencia a una cierta clase social, representará «[...] el medio para manifestar su identidad» (Ricci, 1998, p. 89). Por eso el sello tuvo un papel de gran importancia en la difusión de la heráldica y representa por tanto –consideradas las características propias de este objeto– una fuente de enorme valor para su conocimiento. Entre los innumerables sellos de este tipo que han llegado hasta nosotros existen ejemplares, no sólo de gran interés, sino también de magnífica calidad. No podemos dejar de recordar, de los muchos de los que podríamos citar, el que perteneció a Benuccio Salimbeni (Siena, Museo Cívico, inv. n.° 147), que Bascapé (1969, p. 148) definió como uno de los mejores de toda la producción

de sellos italiana. El análisis de esta matriz, realizada por un orfebre sienés a comienzos del siglo XIV, justifica plenamente esta valoración crítica. El orfebre entalló en varios niveles los distintos elementos de la composición de manera que en la impronta cérea de cada uno de ellos, especialmente el escudo, tuviera una particular visibilidad. El *verso*, decorado con una espléndida hoja de acanto, está provisto de un orificio, señal de que –como ocurría a menudo– este sello se podía colgar al cuello con una cadenita como si fuera una joya.

El ámbito comunal. Por último hay que hacer alusión a la gran importancia que el sello tuvo en la vida comunal de la Edad Media. En primer lugar, la adopción del sello por parte de las ciudades se produjo cuando, en la segunda mitad del siglo XII, consiguen la autonomía de la autoridad imperial y por tanto el sello representa el signo tangible de dicha autonomía. Y, si, al principio, cada ciudad tuvo un solo sello cívico, en poco tiempo «[...] cada magistratura, cada oficina municipal adoptó uno, y así también los alcaldes, los cónsules, los bandos, las ligas, etc.» (Bascapé, 1969, p. 186). Las imágenes representadas en los sellos comunales debían comunicar de manera directa «[...] las características destacadas de la ciudad, su condición jurídica, la clase o el partido dominante, etc.» (Bascapé, 1969, p. 194). La iconografía de estos sellos refleja generalmente las diferentes fases del desarrollo de las ciudades-Estado. Así, mientras que en los más antiguos la presencia del caballero con armadura indica el estamento noble que tuvo un papel preeminente en la vida de la ciudad en los primeros momentos de su autonomía, después, en los sellos llamados topográficos, la vista de la ciudad, más o menos esquemática, o reducida a un único monumento simbólico (la catedral, una torre, etc.), es el emblema de la autonomía obtenida y pretende ser una señal de poder. Los sellos de tipo hagiográfico –que terminarán por ser de los más numerosos– y los que llevan figuras heráldicas son posteriores cronológicamente a los anteriores. Las leyendas –en su mayoría en versos leoninos– muchas veces son lemas «de reconocimiento» y como tales representan una referencia explícita a la función diplomática y jurídica del sello: «Urbis me dignum – Pisane noscite signum» («Reconoced en mí un digno sello de la ciudad de Pisa»), como en el sello del siglo XIII de la ciudad gibelina con la imagen del águila apoyada en un capitel (Pisa, Museo de San Matteo, Medagliere Supino); o también: «Vos veteris Sene – signum noscatis amene» («Reconoced el sello de la antigua bella Siena»), en el sello topográfico de la ciudad de Siena (Florencia, Museo Nazionale del Bargello, inv. n.° 1790). Estas leyendas manifiestan el orgullo cívico; subrayan la independencia o desafían a los enemigos («Luca potens sternit / sibi que contraria cernit» [«Lucca poderosa aniquila a todo el que se le opone»]); exhortan a respetar el *Comune* representado; hacen alusión a las prerrogativas de las ciudades, a las figuras heráldicas o a las imágenes representadas en el sello y en algunos casos hasta indican los confines del territorio (es emblemático el caso de Padua); contienen referencias o súplicas a los patronos: «Virginis ancilla / sum Pisa quieta sub illa» («Sierva de la Virgen, yo, Pisa, debajo de Ella estoy segura»), en el espléndido sello de la Ciudad de Pisa con la Virgen (Pisa, Museo de San Matteo, Medagliere Supino), o en el de Siena ya en uso en 1266 (Siena, Archivio di Stato, *Diplomatico Riformagioni*, 28 de mayo de 1266): «Salvet Virgo Senam / veterem quam signat amenam» («Que la Virgen que la identifica proteja a la antigua bella Siena»). Por eso es fácil intuir

que estos lemas cívicos representan unos documentos interesantes de algunos aspectos de la vida y las tradiciones municipales. El análisis de los sellos puede aportarnos una contribución significativa para un conocimiento más profundo y completo de la cultura medieval.

Elisabetta Cioni

▷ *Il sigillo nella storia della civiltà attraverso i documenti dell'Archivio Segreto Vaticano*, catálogo de la exposición (Ciudad del Vaticano, 19 de febrero-18 de marzo de 1985), Ciudad del Vaticano, 1985; Bascapé, G. C., *La grande sfragistica medievale* (parte de la voz «Sfragistica»), en *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. XII, Florencia, 1964, cols. 440-443; *id.*, *Sigillografia. Il sigillo nella diplomatica, nel diritto, nella storia, nell'arte*, vol. I: *Sigillografia generale. I sigilli pubblici e quelli privati*, Milán, 1969, y vol. II: *Sigillografia ecclesiastica*, Milán, 1978; Calzolari, A., Guriolo, E., y Ricci, S., en I. Massabò Ricci, M. Carassi y L. C. Gentile (eds.), *Blu Rosso e Oro. Segni e colori dell'araldica in carte, codici e oggetti d'arte*, catálogo de la exposición (Turín, 29 de septiembre-30 de noviembre de 1998), Milán, 1998, pp. 75, 87-89 y 90-107 respectivamente; Castelnuovo, E., «Arte delle città, arte delle corti tra XII e XIV secolo», en AA. VV., *Storia dell'arte italiana*, vol. V: *Dal Medioevo al Quattrocento*, Turín, 1983, p. 198; Cioni, E., *Il Sigillo a Siena nel Medioevo*, catálogo de la exposición (Siena, 25 de febrero-19 de marzo de 1989), Siena, 1989; *id.*, *Scultura e smalto nell'oreficeria senese dei secoli XIII e XIV*, Florencia, 1998, en particular pp. 34-35 y 55-83; Cioni Liserani, E., *Sigilli medioevali senesi*, Florencia, 1981; Gardner, J., «Some Cardinals' Seals of the Thirteenth Century», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XXXVIII (1975), pp. 72-96; Lalou, E., «Les sceaux», en D. Gaborit-Chopin (ed.), *L'art au temps des rois maudits Philippe le Bel et ses fils, 1285-1328*, catálogo de la exposición (París, 17 de marzo-29 de junio de 1998), París, 1998, pp. 341-347; Martini, A. (ed.), *I sigilli d'oro dell'Archivio Segreto Vaticano*, con una nota histórica de monseñor M. Giusti, prefacio de A. Pratesi, Milán, 1984; Muzzi, A., Tomasello, B. y Tori, A., *Sigilli nel Museo Nazionale del Bargello*, vol. I: *Ecclesiastici*, Florencia, 1988, vol. II: *Privati*, Florencia, 1989, y vol. III: *Civili*, Florencia, 1990; Ricci, S. (ed.), *Il sigillo nella storia e nella cultura*, catálogo de la exposición (Venecia, 6 de julio-31 de agosto de 1985), Roma, 1985; *id.*, voz «Sigillo», en *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. X, Roma, 1999, pp. 661-665; Sella, P. (ed.), *I sigilli dell'Archivio Vaticano*, con la colaboración de M.-H. Laurent, vol. I, Ciudad del Vaticano, 1937; Welber, M., *Sigillografia. Il sigillo nella diplomatica, nel diritto, nella storia, nell'arte*, vol. III: *I Sigilli nella storia del sirtto medievale italiano*, prefacio de G. C. Bascapé, Milán, 1984.

→ *véase también* **Orfebrería y técnicas de orfebre.**

Tapices

El renacimiento del siglo XIV. Aparecido en la Antigüedad –en Egipto, en Grecia, en Roma–, cuando sus más importantes centros de producción eran las ciudades del Mediterráneo oriental, el arte del tapiz se agotó progresivamente después del colapso del Imperio romano de Occidente, partiendo de cero después de la conquista árabe de Oriente Medio y el norte de África. Sin embargo, alrededor del año 1000 la técnica del tapiz se transmitió a Europa y en los primeros tres siglos de la Baja Edad Media fue practicada de manera circunstancial en los talleres monásticos, en Alemania y en Francia pero sin que se entendieran o se explotaran completamente sus posibilidades. Para que estas últimas pudieran salir a la luz y la producción de tapices pudiese transformarse, por consiguiente, en una auténtica forma de arte narrativo y decorativo a escala monumental se necesitaban unas bases, de naturaleza económica, social y cultural, que sólo se presentaron en el siglo XIV, manifestándose sobre todo en el área –norte de Francia y Flandes– en la que el arte del lizo alcanzaría, entonces y en los siglos siguientes, su máximo florecimiento: los talleres debían trasladarse de los monasterios a las ciudades, integrándose en el teji-

do gremial del trabajo manufacturero urbano; le debían llegar los encargos por parte de suntuosos comitentes convencidos de poder utilizar los tapices no sólo como monumentales soportes de imágenes, sino también como tesoros para lucir con objeto de exaltar la magnificencia de sus poseedores; se necesitaban además a grandes empresarios que mediasen entre los comitentes y los tapiceros, hombres dotados de las capacidades y los medios para hacer llegar a las manufacturas las preciadas materias primas necesarias (lanas inglesas, sedas italianas, hilos de oro de Chipre) y cartones pintados por unos buenos pintores, y adelantar el dinero necesario para financiar los largos períodos de la fabricación de las piezas.

En los primeros años del siglo XIV la presencia de tapiceros está documentada en París y en Arrás, y de aquí, poco a poco, a Bruselas, Gantes, Tournai y Valenciennes. Entre los primeros clientes de los nuevos talleres se encontraba Mahaut, condesa de Artois (la región de Arrás), que entre 1310 y 1320 compró unos paños murales con figuras y animales en Arrás y en París y, entre ellos pero en menor medida, también auténticos tapices (*draps de hautelice*): señal del interés por las manufacturas instaladas en las ciudades franco-flamencas pero que no era todavía señal de su incontenible salto de cualidad productivo o de una demanda extendida de tapices, como parece aún demostrar, treinta años más tarde, el hecho de que entre los numerosos lienzos bordados ricamente desplegados en 1343 en las residencias de los cardenales de Aviñón, dispuestos para recibir al papa Clemente VI, no se hallara ninguna tapicería.

París, Arrás y Tournai. El auténtico renacimiento del arte del tapiz estuvo patrocinado, algunas décadas más tarde, superada la mitad del siglo XIV, por los encargos de cuatro espléndidos mecenas de la casa de Valois, hermanos entre ellos e hijos de Juan el Bueno, rey de Francia hasta 1364. Éstos fueron Carlos V, en el trono de Francia hasta su muerte en 1380; Luis I, duque de Anjou (y rey de Nápoles y Sicilia en 1382-1384); Felipe el Atrevido, duque de un estado de Borgoña ampliado hasta comprender Flandes y, desde 1384, también Artois, y Jean, duque de Berry. Extraordinariamente ricos y potentes, dotados de un refinado gusto artístico, estos cuatro estadistas, al formar las primeras grandiosas colecciones europeas de tapices y al hacer un amplio alarde de las mismas, pusieron en marcha un proceso de emulación que, en el lapso de pocos decenios, difundiéndose como una moda incontenible, animó a todas las cortes europeas más importantes, y luego también a los nobles, los ricos burgueses, los burócratas y los cabildos de las iglesias más importantes, desde Inglaterra hasta Polonia, a dotarse de ajuares de tapicería. Para 1380 Carlos V había adquirido ya más de doscientos tapices; Jean de Berry, en el momento de su muerte en 1416, tenía algunos menos, pero la célebre miniatura de *Enero* en las *Très Riches Heures* de Chantilly (Musée Conde, ms. 65, fol. 1*v*), el más famoso de sus códices miniados, lo retrata en la mesa, en un fastuoso banquete, ante una pared cubierta con grandes tapices historiados (fig. 110). En 1364, Luis I de Anjou con veinticinco años ya poseía más de setenta tapices y encargó muchos más los años siguientes: entre éstos se encontraba la famosa serie del Apocalipsis del castillo de Angers, espectacular y único testimonio conservado de la colección ducal (fig. 111).

El Apocalipsis, compuesto por seis grandes paños incompletos integrados por

Figura 110. Hermanos Limbourg, *Tres Ricbes Heures*, el mes de enero, miniatura sobre pergamino, entre los años 1413-1416

111. París (Robert Poinçon, de cartones de Jan Boudolf), Apocalipsis de Angers, la derrota de la Bestia y la medida de la Nueva Jerusalén, tapiz, *ca.* 1373-1380.

un séptimo originalmente incluido en una edición diferente del mismo ciclo, es la serie tardomedieval mejor documentada: realizada en París entre 1373 y 1380 aproximadamente, fue copiada de unos cartones de Jan Boudolf (Jean de Bondol), pintor de Brujas, activo entonces en París al servicio de Carlos V; el tapicero fue Robert Poinçon de Arrás; y el «comisario» del proyecto fue un gran mecenas y empresario parisino, Nicolas Bataille. Aunque haya sido juzgada durante mucho tiempo por los investigadores como una obra típicamente «parisina» y el más significativo testimonio (junto a los *Nueve de la Fama* del Metropolitan Museum of Art de Nueva York) de la fase –finales del siglo XIV– en que la capital de Francia habría poseído la primacía de la producción de tapices, el Apocalipsis, como ha subrayado recientemente Adolfo Cavallo (1993), parece más bien el resultado de una multiplicidad de aportaciones en un amplio radio, que no permiten reconocer el producto cultural de una ciudad concreta, sino más bien el del conjunto del área franco-flamenca. Este punto de vista contiene una crítica explícita al tradicional modo de clasificar los tapices conservados de los siglo XIV y XV que los cataloga, en ausencia de pruebas documentales, entre las «manufacturas» de París, Arrás o Tournai, antes de la consolidación del predominio de las fábricas bruselenses de finales del siglo XV, como si a cada uno de estos centros les correspondieran un «estilo» y unos mecanismos técnico-ejecutivos específicos e identificables, y como si las manufacturas de cada ciudad hubieran trabajado durante un breve periodo y gozado de un monopolio absoluto en la fabricación de las tapicerías, de manera que los tapices del siglo XIV serían todos parisinos, de Arrás los de comienzos del siglo XV y de Tournai los

del tercer cuarto del mismo siglo. Detrás de estas aventuradas atribuciones se encuentra una identificación errónea de los empresarios, cuyos nombres y centros operativos están indicados en los libros de cuentas de los condes borgoñones (en ellos se ha basado principalmente la reconstrucción de la historia de los tapices tardomedievales), con los tapiceros que realizaban la serie. La mención de la procedencia de los más importantes tapices de París, luego de Arrás y Tournai demuestra un «cambio de relevo» entre las sedes de los grandes mercaderes que controlaban la producción y la venta de las más importantes tapicerías. La generación de los mercaderes parisinos como Bataille, Dourdin o Baumetz, los principales abastecedores del guardarropa borgoñón a finales del siglo XIV, pasó en efecto el testigo a los compañeros de Arrás (Cosset, los Walois) durante los cincuenta años siguientes, los cuales a su vez cedieron el paso a los Grenier de Tournai, pero ninguno de estos personajes limitaba su actividad empresarial dentro de las murallas de su ciudad: un mercader de Arrás podía pedir los cartones a un pintor de París, y luego entregarlos para su reproducción en el telar a un taller de Tournai, o de Lille, o de otro centro. Los datos disponibles confirman estos cruces. Sabemos que los cuatro fragmentos conservados con las historias de los santos Piat y Eleuterio, hoy en la catedral de Tournai y seguramente copiados de cartones pintados por un pintor aquí activo (que seguramente no fue el Maestro de Flémalle, al que sin embargo se le han atribuido), fueron tejidos en Arrás por Pierre Feré en 1402; los modelos (conservados en París) para la serie de la destrucción de Troya vendidos por Pasquier Grenier de Tournai –la *editio princeps* del ciclo fue realizada en 1472 para Carlos el Temerario– fueron dibujados por un pintor y miniaturista flamenco activo en París, el Maestro de Coëtivy, que quizá transpuso las escenas también en grandes cartones entregados a los tapiceros; sin embargo los tapices –se conservan bastantes, pertenecientes a distintas versiones de la serie: el núcleo más consistente está en la catedral de Zamora– podrían haberse tejido en Tournai, o en otro sitio, o también, réplica tras réplica, en distintos centros cada vez. El célebre tapiz con la Justicia de Trajano y Archambault (*ca.* 1440-1450) del Museo Histórico de Berna reproduce los «cuadros de justicia» de Rogier van der Weyden que estaban en el Palacio Municipal de Bruselas (destruido en 1695), pero no se puede demostrar que fuera tejido en la misma ciudad; por el contrario, está documentado que el *millefiori* heráldico con las ramas de Felipe el Bueno de Borgoña, el más antiguo *millefiori* conocido, conservado en el mismo museo de Berna, fue tejido en Bruselas en 1466-1467, por Jean de Haze, lo que no significa que el cartón fuera bruselense y mucho menos que se pueda localizar en Bruselas el origen de los tapices *millefiori* (Jean de Haze, entre otras cosas, era un tapicero de Lille, temporalmente en Bruselas). Estos ejemplos, que podrían ser muchos más, indican cómo los grandes tapices de finales del siglo XIV y de todo el XV fueron el fruto de una coordinación de fuerzas empresariales, creativas y manuales repartidas por toda el área franco-flamenca; recuerdan lo arriesgado que es el mecanismo tradicional de las atribuciones de los paños a unos centros específicos o su clasificación siguiendo los estilos localistas (las atribuciones se pueden hacer en todo caso, con extrema cautela, en relación con la matriz individual de las imágenes tejidas, con la búsqueda del cartonista de un

tapiz o de una serie), y muestran cómo los estudios sobre los tapices tardomedievales, después de un siglo y medio, avanzan casi a ciegas y sin una orientación segura, y hoy aún más que hace algunas décadas.

La difusión, encargos y coleccionismo. Pero, para volver a las comisiones de los Valois, merece una especial mención, en la historia del lanzamiento del arte de la tapicería en la segunda parte del siglo XIV, Felipe el Atrevido: no sólo porque en su guardarropa se acumularon más de cien colgaduras, entre ellas el perdido y enorme paño con la batalla de Roosebeke, campeón de los tapices «primitivos» con sus más de cuarenta metros de largo, sino sobre todo por el uso que el duque hizo de decenas de otras piezas, encargadas para ser utilizadas, en la compleja partida política de la guerra de los Cien Años en la que la Borgoña estaba envuelta, como regalos diplomáticos. Entre 1386 y 1400 recibieron tapices como regalo de Felipe el Atrevido su hermano Jean de Berry, el rey Ricardo II de Inglaterra y varios exponentes de la nobleza inglesa, el rey Martín de Aragón, el duque de Austria, Konrad von Jungingen, gran maestre de la Orden Teutónica, Isabel de Baviera y la duquesa de Orleans: esta última era Valentina, hija de Gian Galeazzo Visconti, duque de Pavía y de Milán, casada con el hermano del rey de Francia, a la que Felipe el Atrevido regaló en 1391 una gran superficie historiada con las historias de Alejandro Magno. En los años inmediatamente posteriores también el propio Gian Galeazzo recibió como regalo del duque de Borgoña unos tapices, registrados en un inventario de la familia Visconti de 1447: éstos fueron con toda probabilidad los primeros tapices que llegaron a Lombardía y, si no los primeros en cruzar los Alpes, ya que los precedieron los comprados por Amadeo VI de Saboya, en cualquier caso representaron para Italia una primicia y el lanzamiento de una nueva «moda» decorativa a la que en seguida se unieron los Gonzaga de Mantua y los Este de Ferrara. Se comprende entonces que con sus regalos de tapicería Felipe el Atrevido, además de agradar a sus aliados y de difundir unos vistosos «signos» del poder y la riqueza de Borgoña, promocionaba el nuevo arte, poniendo en práctica de esta forma una política económica favorable para sus territorios. En Flandes y Artois el florecimiento de las manufacturas de tapices era una necesidad vital, ya que otros sectores de la producción textil estaban en crisis por culpa de la competencia inglesa: al difundir el favor y la «necesidad» de los tapices, el duque impulsaba los nuevos talleres de su dominio, conseguía trabajo a los artistas flamencos y relanzaba el comercio de Flandes en Europa.

El éxito de los tapices se explica fácilmente: estimulados por la grandeza autocelebrativa de los Valois, los «tímidos» trabajos de la época anterior se habían vuelto monumentales colgaduras historiadas, unos auténticos «frescos tejidos» con los que revestir y cubrir las paredes de los salones: al igual que los frescos, los tapices contenían amplios ciclos narrativos, pero eran mucho más caros y preciados que las pinturas murales y tenían la ventaja de la movilidad: fácilmente transportables, se podían quitar rápidamente de los guardarropas en los que solían guardarse para exponerlos en una sala, después en otra y luego en otra residencia: decoraban los interiores, pero también podían desplegarse en el exterior, como colgaduras para una entrada triunfal o cualquier otro acto público; el señor se los llevaba consigo de viaje, o a la guerra, montándolos en su tienda de campaña. En los tapices, que en

la última Edad Media eran extraordinariamente grandes (los componentes del Apocalipsis de Angers miden más de veinte metros de largo por más de cinco de alto) y a menudo se coordinaban en series de tema homogéneo, se expusieron, desde finales del siglo XIV, las aventuras de los héroes de la Antigüedad o de la Edad Media, las tramas de los poemas y las novelas de caballerías, los victoriosos hechos contemporáneos, las escenas de género campesinas o pastoriles y, naturalmente, las historias del Antiguo o del Nuevo Testamento y las vidas de los santos: temáticas bien ejemplificadas por las series ofrecidas como regalo de Felipe el Atrevido, representando las historias de Héctor, la Caída de Troya, Alejandro Magno y Octavio; las historias de Clodoveo y Carlomagno; las historias de Parsifal, de Déduit y Plaisance o del rey de los amantes; los pastores y las pastorcillas; las historias de Moisés y el faraón, de María, de la Pasión de Cristo o los milagros de san Antonio. Otros tapices de menores proporciones formaban los doseles para espléndidas camas a juego con las tapicerías puestas en las paredes, o servían para cubrir bancos o espaldares: en este caso se podían sustituir los temas narrativos por vistosas simbologías heráldicas, a veces superpuestas sobre fondos *millefiori;* también se usaban como palia y como frontal de altar los ricos tapices de asunto religioso. Fuentes italianas del siglo XV describen incluso series de tapices encargadas especialmente para adornar las embarcaciones de representación: casi podemos imaginarnos el «bucintoro» de los Este, navegando desde Ferrara hasta las «delicias» (residencias de recreo) del Po, o hasta la residencia veneciana de los señores de Ferrara, el Fondaco de los Turcos, cubierto con decenas de tapices (encargados en 1465 en Flandes), en parte colgados a lo largo de los flancos del casco, especialmente recortados para no impedir el movimiento de los remos.

El triunfo europeo de los tapices franco-flamencos está demostrado por su rápida y ramificada difusión. Consideremos por ejemplo la situación italiana, en la que la circunstancial apertura de manufacturas, destinadas en su mayoría a la producción de tapices de formato pequeño, pocas veces pudo suplir la importación desde el norte de Europa de las grandes series narrativas. En 1376-1380 Amadeo VI de Saboya compró 96 tapices al mercader parisino Nicolas Bataille, inaugurando así un amplio guardarropa saboyano de tapices narrativos y heráldicos que se renovó durante el siglo XV, como prueban los inventarios de Amadeo VIII (1440) y Felipe II de Saboya (1498). Ya hemos hablado de los tapices de Gian Galeazzo Visconti: las adquisiciones de la corte milanesa continuaron con los Sforza, aunque están mal documentadas: en Milán en la segunda parte del siglo XV llegaron dos grandes series franco-flamencas con las historias de Alejandro Magno y la caída de Troya, y un amplio ajuar de tapices fue regalado en 1468-1469 por el arzobispo Stefano Nardini a la catedral de Milán (un frontal de la Pasión de Cristo en el museo de la catedral es el único elemento que se ha conservado). Unos fastuosos guardarropas de tapices están registrados en los inventarios de los Gonzaga de Mantua de 1406 y 1407: son el núcleo de una colección de la corte que se amplió a lo largo de todo el siglo XV y a la que se añadieron otras colecciones privadas, como la del cardenal Francesco Gonzaga inventariada en 1483. En Ferrara una espléndida colección cortesana fue iniciada por Nicolás III de Este (1393-1441) e incrementada por sus sucesores Leonello, Borso y Hércules I: un de-

tallado inventario de tiempos de Borso de Este (1457-1469) proporciona una minuciosa y asombrosa descripción; en parte los tapices nórdicos que llegaban a Ferrara los llevaba a Italia, en época de Borso de Este, un importante mercader de Bruselas, Rinaldo Boteram (antes tapicero en Siena y en Ferrara), que abastecía paralelamente a las cortes de Milán y de Mantua.

En Roma, después de que en 1423 el papa Martín V recibiera como regalo de Felipe el Bueno de Borgoña (suministrada por el famoso mercader luqués Giovanni Arnolfini) una serie representando la historia de María, todos los papas del siglo XV formaron sus colecciones personales de tapices o incrementaron la colección vaticana: destacan, por la amplitud de las colecciones registradas por los repertorios, las adquisiciones de Paulo II y Sixto IV (que donó a la iglesia de San Francisco de Asís un paño alegórico del Árbol franciscano aún hoy conservado); se relaciona con Pío II una magnífica palia de tapicería con la Crucifixión en el museo de la catedral de Pienza, aunque su composición parece posterior a la muerte del pontífice; los cardenales también coleccionaron unos suntuosos guardarropas de tapices en sus palacios romanos: los restos de una de estas colecciones, del cardenal veneciano Pietro Zen, se conservan en la basílica de San Marcos de Venecia. Recordemos asimismo los tapices comprados a mediados del siglo XV por la corte aragonesa de Nápoles (un ciclo de la Pasión de Cristo a partir de un modelo de Roger van der Weyden) y los de Federico de Montefeltro duque de Urbino (poseedor de una versión de la historia de la destrucción de Troya hecho por Pasquier Grenier). Por último, en Florencia están documentados en torno a mediados del siglo XV los tapices llevados desde Flandes y distribuidos entre varios comitentes italianos por el Banco de los Médicis, y las adquisiciones personales efectuadas por Piero y Giovanni de Médicis, hijos de Cosme el Viejo (obras heredadas por Lorenzo el Magnífico y registradas en su inventario de 1492), los cuales inauguraron el sistema de enviar modelos con figuras de Italia a Flandes (se sirvieron para ello de la manufactura de Pierre de Los, en Lille) para que fueran pasados al tapiz por los hábiles artesanos nórdicos, sistema que luego sería recuperado por el papa León X (también un Médicis) a principios del siglo XVI. Los resultados excepcionales del mecenazgo de los dos Médicis, perdidos los paños que ellos hicieron llegar a Florencia, así como la mayor parte de los millares de tapices nórdicos registrados en Italia en el siglo XV, están documentados por una célebre carta enviada a Florencia por el agente de los Médicis en Brujas, Tommaso Portinari, describiendo el entusiasmo suscitado en el propio Flandes por un ciclo de espaldares fabricados entre 1459-1462 para Giovanni de Médicis: «Tan hermosos [...] que toda esta tierra se puede decir que ha necesitado verlos y todos concuerdan en que jamás han visto una manufactura mejor y más bella».

El primer Renacimiento. El final del siglo XIV y el XV suele estar caracterizado, en el norte de Europa, por una fase de extraordinario desarrollo de la miniatura y de la pintura sobre tabla; en cuanto a Italia, el paso del Gótico internacional al primer Renacimiento está identificado sobre todo con la evolución estilística de la pintura, de la escultura, de la arquitectura. Pero tanto en el norte como en el sur de Europa la misma época conoció también la difusión creciente del renacido arte del tapiz, estimulada sin duda por su finalidad

práctica (caldear las habitaciones y los salones; su utilización como fastuosa decoración mueble) pero admirada sobre todo por el *tour de force* de la pericia manual desplegada por las manufacturas y la belleza de las imágenes realizadas con el entramado de las lanas y las sedas multicolores, y encendidas por los destellos de los hilos de plata y oro incluidos en esas tramas. Las fuentes escritas proporcionan abundantes testimonios de la admiración suscitada por los tapices de la mejor calidad. No dejaba de recibir el manifiesto favor de las cortes, donde los tapices eran un elemento cotidiano, como, por ejemplo, documenta una carta enviada a Mantua el 15 de agosto de 1462 desde la «delicia» de los Este en Copparo, en la que Giorgio della Strada describe el fastuoso alojamiento que hizo preparar Borso de Este, marqués de Ferrara, para el invitado Ludovico Gonzaga, marqués de Mantua:

> La cámara y antecámara del Ilustr. Sr. Mio están decoradas con tapices bellísimos. En la cámara hay un paramento que compró el marqués Leonello, en el que están algunas historias de Hércules también en tapices, de los que dicen los que de ello entienden que son dignos de él [...].

Muy distinto era el entusiasmo que despertaban los tapices entre aquellos a los que este exclusivo *medium* artístico les estaba vedado, y que por eso sólo podían verlos en algunas ocasiones, cuando salían del huerto cerrado de las cortes para ser expuestos públicamente. Uno de los testimonios más significativos –una crónica de Georges Chastellain– describe la universal admiración que despertaron en París, en septiembre de 1461, los tapices –las historias de Gedeón y las historias de Alejandro Magno– expuestos durante un mes por Felipe el Bueno, duque de Borgoña (también, como su antecesor Felipe el Atrevido, un magnífico comitente de estos tejidos) en la fachada de su residencia parisina, el Hôtel de Artois:

> El pueblo de París, de todas las clases, desde la mañana hasta la noche, iba y venía en gran multitud, como en procesión, y no sólo uno o dos días, sino incesantemente día tras día, durante todo el tiempo que el duque residió en París. Entre tantas riquezas, dos eran las expuestas al público de las que los parisinos no conseguían despegarse y que no se cansaban nunca de admirar. La primera era la tapicería de Gedeón, entonces la más rica existente en la tierra, más rica que ninguna de las que han existido en el mundo incluso en el pasado, a las que supera por la suntuosidad y la pericia de la elaboración. Y es tan grande que ninguna sala del mundo consigue contenerla toda.

De las historias de Gedeón, conservadas durante más de tres siglos en las colecciones de los Habsburgo (desaparecidas en Viena en 1794), no queda ninguna memoria visual, pero nuestros conocimientos, gracias a los documentos, los inventarios y los antiguos testimonios, justifican plenamente el entusiasmo de los parisinos: encargados en 1449, relacionados con los rituales del Toisón de Oro, los ocho paños de Gedeón fueron la obra de arte decorativa más costosa que encargó Felipe el Bueno; copiados de cartones de Baudouin de Bailleul, pintor de Arrás, tejidos por Robert Dary y Jean de l'Ortie de Tournai, formaban un friso tejido de más de cinco metros de alto y noventa y ocho de largo, realizado no sólo sin escatimar en hilos de oro y plata, sino que además estaba excepcionalmente punteado de piedras preciosas englobadas en la trama que, se-

gún un espectador, «destacaban y brillaban como estrellas»: la desaparición de las historias de Gedeón representa una de las más tristes lagunas de las innumerables que forman el inmenso «museo perdido» de los tapices de la última Edad Media.

Una idea del desmesurado tesoro textil expuesto por Felipe el Bueno en París nos la ofrecen dos magníficos tapices con las historias de Alejandro Magno –los episodios de la juventud de Alejandro y las fantásticas empresas asiáticas de Alejandro– conservados en el Palacio Doria-Pamphili de Roma (fig. 112): estos dos majestuosos «frescos tejidos» franco-flamencos, llenos de hilos de oro, cuyos cartones fueron atribuidos por Fabienne Joubert al pintor flamenco Jacques Daret, podrían ser en efecto dos elementos conservados de la serie de Alejandro Magno que Felipe encargó en 1459 a Pasquier Grenier, comerciante de Tournai, y expuso en el Hôtel de Artois en 1461, o unas réplicas de los mismos, tal vez provenientes de una serie que perteneció a Francesco Sforza duque de Milán (a quien los emisarios de la compañía mercantil Grenier, como está documentado, le llevaron a Milán los modelos preparatorios de los cartones de Alejandro Magno en 1459 para que los viera). Llenos de figuras elegantes y fantásticas apretadas en los primeros planos, los dos tapices de Alejandro Magno son ejemplares típicos del modo anticlásico, o «a la francesa», de ilustrar las historias y los mitos de la Antigüedad vigente en los tapices nórdicos prerrenacentistas, que Aby Warburg señaló utilizando precisamente las dos tapicerías Doria-Pamphili como ejemplares manifiestos de la actitud cultural prehumanista, típica de la cultura francesa y borgoñona pero que se perpetuó durante todo el siglo XV también en Italia mediante la vistosa presencia de los tapices nórdicos, que llevaba a reinterpretar con trajes y escenarios aristocráticos contemporáneos las tramas narrativas propuestas por los mitos y por las historias antiguas, no sacadas de las fuentes literarias grecorromanas sino de sus reformulaciones en clave caballeresca en los poemas y novelas bajomedievales. Esta misma actitud prehumanista también está evocada vistosamente por los tapices con historias de Hércules de la corte de Ferrara, expuestos en Copparo en 1462: comprados por Leonello de Este (por tanto entre 1441 y 1450), bien descritos en el inventario de los Este de 1457-1469, formaban un conjunto compuesto por cuatro grandes tapices de pared «nuevos bellísimos», de casi cinco metros de alto y de diez a once metros de largo cada uno, y un aparato de cama coordinado que comprendía a su vez una gran «pared» tejida; todos los componentes estaban decorados con escenas relati-

Figura 112. Área franco-flamenca (de un cartón de Jacques Daret), historias de Alejandro Magno, empresas asiáticas de Alejandro Magno, tapiz, *ca.* 1460.

vas a las fantásticas aventuras de un Hércules vestido de caballero borgoñón, que se disponía a combatir con grupos de amazonas vestidas como nobles damas: se ha podido demostrar que la «pared» del aparato de cama reproducía el mismo cartón del que se copió un magnífico tapiz franco-flamenco con Hércules inaugurando los Juegos Olímpicos conservado en la Burrell Collection de Glasgow (fig. 113), del segundo cuarto del siglo XV, también relacionado con un paño contemporáneo con las amazonas preparándose para el torneo en el Isabella Stewart Gardner Museum de Boston, cuyo tema probablemente aparecía también en la *chambre* de los Este.

Las historias de Hércules de Glasgow y Boston y las historias de Alejandro Magno conservadas en Roma se sitúan cronológicamente en la plenitud de la fase, entre la segunda mitad del siglo XIV y los primeros años del siglo XVI, en la que se fabricaron, en Francia y en Flandes pero también en Suiza y en Alemania, los tapices de estilo prerrenacentista. Son obras muy diferentes entre ellas, pero presentan algunos comunes denominadores estilísticos: la tendencia a proyectar las imágenes en superficie, anulando el aspecto tridimensional o proponiéndolo con grandes contradicciones e inseguridades por la simultánea presencia de varios puntos de observación, y aboliendo o suavizando la plasticidad de las formas; a colmar obsesivamente los campos figurativos mediante personajes o detalles; a juntar las escenas yuxtaponiéndolas, en los tapices narrativos, y evitando dirigir la atención de quienes los mira en figuras o episodios colocados según su importancia jerárquica; a adoptar trajes, escenarios, usanzas y rituales tardogóticos que no sólo trasladan al mundo contemporáneo todas las «historias» descritas en los tapices, ya sean antiguas, medievales, fantásticas o religiosas, sino también a un «presente» increíblemente fastuoso y elegante, espejo del exclusivo estilo de vida del restringidísimo círculo social al que los tapices estaban destinados. Son comunes denominadores estilísticos que en parte pueden depender de unas características específicas propias de la técnica y de la estética de los tapices de cualquier época pero que, en gran medida, responden a un gusto, a una cultura y a una visión del mundo históricamente determinados, que desaparecieron en el momento en que también en los tapices nórdicos se difundieron los patrones compositivos plástico-perspectívicos y un clasicismo de las formas y de los contenidos derivados de la pintura renacentista italiana. Estos, que ya fueron asimilados, en la segunda mitad del siglo XV, en los pocos tapices conservados que se copiaron de cartones italianos, a comienzos del siglo XVI se difundieron también en el norte de Europa, a través de unas situaciones y unos canales más variados y numerosos de lo que se suele pensar: de todas formas se identifica habitualmente este pasaje con el cambio en sentido «romanista» producido en los cartonistas flamencos hacia 1520-1530 debido a la presencia en Bruselas (desde 1516, en la manufactura de

Figura 113. Área franco-flamenca, historias de Hércules, Hércules inaugura los Juegos Olímpicos, tapiz, segundo cuarto del siglo XV.

Pieter van Aelst) de los cartones de Rafael con los Hechos de los Apóstoles destinados a la Capilla Sixtina.

Nello Forti Grazzini

▷ Asselberghs, J.-P. (ed.), *La tapisserie tournaisienne au XVe siècle*, catálogo de la exposición (Tournai, 1967), Tournai, 1967; Bulst, W. A., «Das Olympische Turnier des Hercules mit den Amazonen. Flämische Tapisserien am Hofe der Este in Ferrara», en J. Poeschke (ed.), *Italienische Frührenaissance und nordeuropäisches Spätmittelalter. Kunst der frühen Neuzeit im europäischen Zusammenhang*, Múnich, 1995, pp. 203-234; Rapp Buri, A. y Stucky-Schürer, M., *Burgundische Tapisserien*, Múnich, 2001; Campbell, T. (ed.), *Tapestry in the Renaissance. Art and Magnificence*, catálogo de la exposición (Nueva York, 12 de marzo-19 de junio de 2002), Nueva York, 2002; Castelnuovo, E. (ed.), *Gli arazzi del cardinale Bernardo Cles e il Ciclo della Passione di Pieter van Aelst*, Trento, 1990; Cavallo, A. S., *Medieval Tapestries in the Metropolitan Museum of Art*, Nueva York, 1993; Delmarcel, G., *Flemish Tapestries*, Nueva York-Londres, 1999; De Winter, P. M., *The Patronage of Philippe le Hardi, Duke of Burgundy (1364-1404)*, 5 vols., tesis doctoral (Nueva York University), Ann Arbor, 1976; Göbel, G., *Wandteppiche*, 6 vols., Leipzig, 1923-1934; Hunter, G. L., *The Practical Book of Tapestries*, Filadelfia-Londres, 1925; Joubert, F., «Jacques Daret et Nicolas Froment cartonniers de tapisseries», *Revue de l'Art* 88 (1990), pp. 39-47; *id.*, «Le Moyen Âge. Un art nouveau», en F. Joubert, A. Lefébure y P.-F. Bertrand, *Histoire de la tapisserie en Europe, du Moyen Âge à nos jours*, París, 1995, pp. 9-75; Kurth, B., *Gotische Bildteppiche aus Frankreich und Flandern*, Múnich, 1923; McKendrick, S., «The Great History of Troy: A Reassesment of the Development of a Secular Theme in Late Medieval Art», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* LIV (1991), pp. 43-82; Muel, F. *et al.*, *La Tenture de l'Apocalypse d'Angers*, París, 1987; Peri, P. (ed.), *L'arazzo «millefiori» di Pistoia*, Pistoia, 2002; Reynaud, N., «Un peintre français cartonnier de tapisseries au XVe siecle: Henry de Vulcop», *Revue de l'Art* 22 (1973), pp. 7-21; Smit, H., «Tapijthandel op Italië rond 1450. De Mediceibank en de familie Grenier», *Textielhistorische Bijdragen* XXXIV (1994), pp. 13-29; Smith, J. Chipps, «Portable Propaganda. Tapestries as Princely Metaphors at the Courts of Philip the Good and Charles the Bold», *Art Journal* XLVIII, 2 (1989), pp. 123-129; Souchal, G. (ed.), *Chefs-d'oeuvre de la tapisserie du XIVe au XVIe siècle*, catálogo de la exposición (París, 26 de octubre de 1973-7 de enero de 1974), París, 1973; *Tapisseries bruxelloises de la pré-Renaissance*, catálogo de la exposición (Bruselas, 22 de enero-7 de marzo de 1976), Bruselas, 1976; Warburg, A., «Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beitrage zur Geschichte der europaischen Renaissance», en *id.*, *Gesammelte Schriften*, edición de G. Bing, Leipzig-Berlín, 1932 [ed. cast.: *El renacimiento del paganismo: aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, Madrid, Alianza, 2005].

→ láms. 1-2.

→ *véase también* **Bordados.**

Tratados técnicos

El género literario. La literatura técnica medieval relativa a los colores, es decir, a la producción y al empleo de pigmentos para los usos más diferentes, tiene unos orígenes antiguos. Sin embargo, los testimonios conservados del periodo clásico son incompletos. Algunos vestigios de recetarios nos han llegado a través de obras de carácter misceláneo: en Teofrasto, Vitrubio, Plinio o Dioscórides se encuentran fragmentos típicos de recetarios, de hecho muy parecidos entre un autor y otro; a éstos hay que añadir algunas recopilaciones sectoriales, como las que se conservan en dos papiros del siglo III, hoy en Leiden y Estocolmo. Lo que transmitieron los clásicos también lo harán a continuación otros autores, como san Isidoro y Rabano Mauro, adquiriendo una mayor importancia y autoridad en cada etapa de la transmisión.

En el ámbito medieval, sobre todo tardomedieval, tuvieron una notable fortuna tanto la persistencia de los textos clásicos como la redacción de nuevas recopilaciones pero sobre todo una vía intermedia entre las dos cosas: los textos antiguos se reelaboran, se modifican, se recomponen, se

simplifican y se adaptan a las nuevas exigencias.

Esta línea se transforma, pero no se interrumpe en el Renacimiento (es más, tiene un especial desarrollo en el siglo XV), para luego continuar en una vasta producción de impresos en la que cambian el tipo de escritor, el destinatario y la divulgación, y que llega, aunque de una manera muy variada, hasta hoy, junto a otros tipos de tratados. Los tratados y recetarios dedicados a los procesos de coloración y preparación de los pigmentos (los textos «monográficos» son bastante raros) forman parte del más amplio escenario de la literatura técnica medieval.

Antes de afrontar los problemas planteados por estos textos, es necesario precisar, aunque sea sintéticamente, qué es lo que se entiende, en el campo histórico-artístico, por literatura y tratadística medieval.

De lo primero que nos acordamos es de las obras de Cennino Cennini o Teófilo, pero además de estas obras tan conocidas existe un gran número de textos. Éstos están publicados en cierta medida, pero la mayor parte yace todavía en las bibliotecas, inédita o incluso sin clasificar: un maremágnum de textos muy diferentes, repartidos en un amplio espacio cronológico.

Este tipo de literatura presenta unas constantes que se mantienen con el pasar de los años y que van más allá del asunto tratado. Más que de textos, habría que hablar de conjuntos de recetas, o de recetarios. Cada receta, normalmente breve y sintética, varía poco de un recetario a otro y de un siglo a otro: la secuencia de las operaciones está descrita de la misma manera y, aunque cambie la lengua (griego, latín, árabe, vulgares), muchas veces la terminología específica pasa de una lengua a otra, en algunos casos como una simple transliteración. Además los materiales, los «ingredientes», se indican a menudo con un mismo nombre, aunque varíen el tiempo y el espacio, y por consiguiente su homogeneidad: el ocre que se recoge en Toscana no puede ser el mismo que se encuentra en otras partes del Mediterráneo, y lo mismo se puede decir del alumbre, las plantas y demás.

La longitud de las recopilaciones es muy variable. Oscila entre las recetas sueltas, a lo mejor guardadas en las solapas o los márgenes de un manuscrito, los grupos de uno o dos folios y las recopilaciones muy amplias, a veces bien organizadas e incluidas en un contexto literario o filosófico. También en ámbitos cronológicamente próximos, cambian, aunque en menor medida, la calidad y las dimensiones del material de escritura, el cuidado a la hora de escribir o compaginar o la presencia de rúbricas. Por último, según el momento, podemos encontrarnos con tipologías textuales muy diferentes entre sí: unas veces son recopilaciones autónomas y otras van acompañadas por obras de tipo principalmente religioso, médico, alquímico o por otras recopilaciones o textos técnicos.

Los recetarios suelen ocuparse de varios argumentos y varias técnicas. En el campo técnico-artístico encontramos, muchas veces juntas, indicaciones para trabajar y/o colorear vidrio, huesos, cuero y pieles; indicaciones para tallar y trabajar gemas auténticas o falsas (sobre el significado de «falsas» también habría mucho que discutir), tratamiento, elaboración, coloración de metales más o menos nobles; indicaciones sobre la preparación de pigmentos colorantes para pintura o tintes; preparación de fondos de oro y dorados de diferente naturaleza; técnicas de tintorería; tecnología de *scriptoria:* preparación de colas, yesos, instrumentos, tintas, tintas de colores, aglutinantes, indicaciones para quitar man-

chas, métodos para hacer encuadernaciones; trabajo del oro y otros metales para la escritura, esmaltes y barnices; todo ello muchas veces combinado con lapidarios, recetas e indicaciones de medicina (farmacología y cirugía), cosmética, cocina, magia y sobre todo alquimia.

En muchos casos las recetas siguen una tradición autónoma, independiente del paso del tiempo, del progreso tecnológico o de las variaciones lingüísticas; de hecho, la escritura de las recetas no está vinculada tanto a una relación entre producción, elaboración y descripción de los procedimientos como más bien a una tradición literaria.

Es importante aclarar la distinción entre tratados y recetarios y, aunque pueda parecer banal, hay que recordar que una recopilación de recetas ampliable hasta el infinito era básicamente distinta de un tratamiento exhaustivo, orgánico e intencionadamente completo en sí mismo.

La gran difusión de los recetarios, además de dejar claro lo importante que era el papel que éstos han tenido a lo largo de los siglos, hace que sean una fuente sumamente importante. Dicha fuente, junto a otros documentos escritos (como tratados, manuales, inventarios, ordenanzas, diarios, cartas, memorias, libros de modelos, libros de cuentas, textos alquímicos), debidamente estudiada, puede contribuir a arrojar luz sobre aspectos diferentes, por ejemplo, sobre cuáles eran en realidad las técnicas de producción de obras de arte, sobre los materiales utilizados, sobre las gamas cromáticas a disposición en cada momento y sobre qué combinaciones cromáticas se podían hacer o cuáles no, sobre cuál era el valor económico o la dificultad de producción de algunos tonos de color y qué terminología se usaba para referirse a éstos. En suma, debería ayudar en la valoración y definición de algunos contextos culturales.

Sin embargo, el análisis del tipo de literatura en su conjunto sólo tiene sentido si va acompañada de la comprensión puntual del texto (terminología, materiales, procedimientos), su examen en relación con la producción artística contemporánea (o que se supone que lo era) y la prueba experimental, es decir, la reproducción de los procedimientos y el análisis químico y físico efectuado directamente en las obras. Aunque a veces no se puede demostrar, y más tarde veremos por qué, una perfecta coincidencia de muchas recetas con la técnica contemporánea, en general algunas indicaciones nos resultan valiosas o, en cualquier caso, contribuyen a aclarar qué tipo de trabajo fue encomendado a un pintor, a un miniaturista o a un tintorero. Pero no se pueden utilizar para «fechar» una obra basándose solamente en la tecnología propuesta y cotejada con la receta.

Los textos. Una breve panorámica sobre los principales textos o recopilaciones de textos, escogidos entre los más completos y significativos, servirá para darse una idea general y comprobar las diferencias reales que existen entre un texto y otro.

Sin duda el más antiguo y difundido entre los tratados técnicos del mundo medieval es el generalmente (y erróneamente) conocido con los nombres de *Mappae Clavicula* o *Compositiones Lucenses*. No se trata de dos textos diferentes, sino de un conjunto de recetas que, a partir de un único núcleo, ha sufrido continuas evoluciones a lo largo del tiempo.

El nombre *Mappae Clavicula* (que, a pesar de la traducción literal, se debe entender como «libro de secretos de la habilidad manual») identifica un grupo de recetas que tiene como punto de partida un tratado alquímico griego del siglo IV: éste es el único recetario que, como ya se ha di-

cho, puede reconocerse con ese título (Halleux y Meyvaert, 1987). Fue copiado en secuencias más o menos largas durante muchos siglos y ha conocido una enorme divulgación, además de numerosas transformaciones, uniéndose poco a poco a otros recetarios o a parte de ellos. Sin entrar en la compleja aventura que rige las relaciones entre cada uno de los manuscritos o fragmentos conservados, podemos describir la recopilación recordando que el punto de partida es un texto alquímico del siglo IV, traducido al latín en el siglo V, comparable a los papiros citados de Leiden, Estocolmo y a los textos de Zósimo o Demócrito: comprendía cerca de doscientas recetas sobre el trabajo de los metales y las piedras preciosas. Este recetario se añadió, probablemente en el siglo IX, a otro conjunto de recetas sobre procesos de construcción y proporciones arquitectónicas tardolatinas, sobre máquinas militares y mezclas incendiarias (recetas paralelas a las de Julio Africano) y, lo que más nos interesa, sobre el trabajo y la coloración del vidrio, mosaico, dorados, tejidos, pieles, madera, huesos y pigmentos. A este conjunto se le añaden también largas recetas típicas de los herbarios, algunas sacadas de Pseudo-Galeno, y otras de historia natural sobre la naturaleza y el nacimiento de los «metales». Parte de estas recetas, provenientes de distintas fuentes griegas vulgares, fueron traducidas o transliteradas del griego pero en otro momento: en los siglos VI-VII. Este nivel del texto está reproducido en el manuscrito número 490 de la Biblioteca y Archivo Capitular de Lucca.

De este grupo de recetas se extrajo, en torno al año 1000, una antología que ha conocido una notable fortuna, y todo el recetario fue reescrito en un latín «mejor»: un testimonio sumamente importante lo representa un códice, hasta ahora inédito, conservado en Sélestat (Bibliothèque Municipal, ms. 17).

Pero la evolución del texto no termina aquí: en el siglo XII se le añadieron algunas recetas provenientes de tradiciones inglesas y árabes, a propósito de nielados y dorados. Encabezando el recetario se puso el *De coloribus et mixtionibus* (un breve recetario que se puede fechar en el siglo XII y del que hablaremos más abajo). Encontramos testimonios también en un manuscrito ahora conservado en el Corning Museum of Glass (Corning, NY), publicado por Thomas Phillipps en 1874. A partir del siglo XII se ramificará en numerosas variantes.

Estamos, por tanto, en presencia de un recetario muy heterogéneo y estratificado, un recetario que, por su naturaleza, no se puede tomar como ejemplo o guía para el desarrollo de las artes en un determinado momento o lugar. Pero también estamos ante un recetario que es significativo por sus porciones de texto: la composición estratificada se refleja en sus diferentes niveles lingüísticos. Sobre todo tenemos un texto que nos lleva a interrogarnos sobre el cuándo, por quién y por qué las recetas fueron reunidas, transcritas, traducidas, seleccionadas, copiadas y vueltas a copiar a lo largo de los siglos. Desde luego no se ocuparon los artesanos de los siglos VIII, X o XII, ya que en el texto se encuentran recetas en griego mal transliteradas en caracteres latinos. Cito, por ejemplo, del manuscrito luqués, fol. 230r:

> De crisorantisia. Crisorantisia. Crisor catarios sanamegminos meta Ydros argiros etchetes cinion chetis chete yspureorum ipsincion ydros argyros che matha aut abaletis sceu gnasias dauffira hec namixsan chisimon p diati thereu pulea sibuli.

La receta (sobre la dispersión del oro) aparentemente es misteriosa e incomprensi-

ble pero, una vez reconstruido el texto griego, su contenido resulta igual a las demás.

También es muy conocido el *De coloribus et artibus romanorum* atribuido a Heraclio. Este famoso «tratado», conservado en diferentes manuscritos, es asimismo muy heterogéneo: a los dos libros en verso, escritos principalmente en Italia, se añade posteriormente un tercer amplio libro en prosa.

Chiara Garzya Romano, quien en 1996 publicó una edición del texto, piensa que los dos primeros libros fueron redactados probablemente en la *Venetia* italiana alrededor del siglo VIII, y que el tercero, cuya naturaleza aún se discute, alcanzaría la forma actual en los siglos XII-XIII en el norte de Francia o en Inglaterra. Sugiere que podría haber existido desde el principio un tercer libro en verso, luego perdido pero del que quedarían rastros en la transcripción en prosa (por lo menos en los caps. III, 1-4).

Más allá del origen del tercer libro, cuyo carácter heterogéneo me parece evidente (contiene también el *De coloribus et mixtionibus*), en los dos primeros libros con hexámetros también se encuentran recetas de origen lejano: en ellos se describen métodos para el arte del vidrio, incluido el trabajo de las gemas más o menos auténticas y los esmaltes, para la producción de pigmentos (rojo, verde, oropimente), para la crisografía y otras cosas más. Muchas de estas recetas no son factibles porque están incompletas o contienen errores (pensemos en la discutida «De edera et lacca», I.7). No estamos en presencia de la puesta en prosa de un texto poético, sino de lo contrario: creo que es un intento por darle una forma «noble» a un conjunto de preceptos técnicos a los que se les reconoce más valor literario que práctico; es más, cuyo valor práctico ya no le interesa ni a quien escribe ni a quien lee, vista la patente impracticabilidad de las informaciones facilitadas.

El *De diversis artibus*, o *Diversarium artium schedula*, de Teófilo, es un tratado de técnicas artísticas de carácter misceláneo. Se encuentra en numerosos manuscritos, en variantes más o menos complejas. El texto cotejado, en la edición de Charles Reginald Dodwell y en la versión traducida por Cyril Stanley Smith y John G. Hawthorne en inglés (publicadas coetánea e independientemente en los primeros años sesenta), comprende tres libros. Un tratado ordenado, que en muchos aspectos ahonda sus raíces en la tradición pero que a la vez se conecta a la producción artística del momento, repartido en tres libros precedidos cada uno por un prólogo, aborda de forma separada diferentes temas. El primer libro está dedicado a técnicas para la miniatura y la pintura en general (básicamente producción y aplicación de pigmentos), el segundo al arte del vidrio y el tercero, con mucho el más profundamente tratado, a la orfebrería, metalurgia y técnicas afines. La *Schedula* ha gozado de una fama indiscutible y de una amplia fortuna historiográfica. Según Dodwell habría sido elaborada (o reelaborada), entre 1110 y 1140, por una sola persona, lo que confiere un corte «personal» a la obra. El autor se podría identificar con Roger de Helmarshausen, monje y orfebre activo en el noroeste de Alemania, pero se trata de una hipótesis aún discutida.

En el marco de nuestra panorámica, el texto de Teófilo resulta menos interesante de lo que se podría esperar, ya que la sección dedicada a la producción de pigmentos es primaria, casi sintética, y en cambio ocupan mayor espacio los criterios y las modalidades de combinación de los colores dependiendo de los asuntos que se representan (rostros, arco iris, columnas).

A propósito de recetarios sobre los colores, el *De coloribus et mixtionibus* es un ejemplo interesante. Esta breve recopilación de recetas para la producción y aplicación de pigmentos, con las necesarias variaciones de calidades y aglutinantes según el soporte elegido y para su combinación, se encuentra unida a otros tratados de carácter misceláneo, como la *Schedula*, asociada muchas veces a variantes muy parecidas. Construido con esmero, exhaustivo, con sólidas raíces en la tradición, tuvo una amplia difusión, y de hecho encontramos copias en periodos en los que la aplicación de las normas prescriptas estaba ya fuera del uso común.

En algunos folios de finales del siglo XIV se encuentra una recopilación, copia de una más antigua, de recetas dedicada a la miniatura. Esta recopilación, anónima y sin título, suele ser conocida con el nombre de *De Arte Illuminandi*. Coherente y orgánica, enumera los colores (negro, blanco, rojo, amarillo, azul, verde y rosa, que se pueden hacer con distintas modalidades en distintos tonos) y los métodos de trabajo por grupos lógicos, profundizando en los diferentes aspectos del oficio y utilizando recetas tradicionales o «clásicas» reelaboradas autónomamente.

En el prólogo se declara:

> Pretendo describir, ante todo sin objeciones, amigablemente, de forma sencilla, algunas cosas relativas al arte de la miniatura de los libros tanto con la pluma como con el pincel y, aunque esto haya sido ya divulgado anteriormente en muchos escritos, sin embargo, para aclarar los procesos más rápidos y racionales, con objeto de que los expertos se afiancen en sus opiniones por ventura mejores, y los inexpertos, deseosos de aprender este arte, puedan fácil y claramente entenderla y practicarla [«ac etiam operari»], expondré sucintamente, al tratar de los colores y de los distintos modos de mezclarlos, las cosas experimentadas y dadas por buenas [«manifestabo res expertas et probatas»] (*De Arte Illuminandi*, pp. 36-37).

Esta última afirmación, «manifestabo res expertas et probatas», lejos de ser una declaración sobre la práctica del oficio, recoge más bien la fórmula clásica de muchos recetarios, «probatum est»: es decir, que quien escribe sabe que esa receta ha sido tomada de una fuente considerada competente que afirma su eficacia, pero eso no implica que la haya experimentado él mismo. De igual modo se dirige a quien quiere comprender «ac etiam operari», casi como si diera a entender que la comprensión no significa acción. Luego está *El libro del arte* de Cennino di Andrea Cennini que, por atípico que pueda parecer, forma parte de la tipología de los «recetarios» así como la hemos definido hasta ahora: dentro de un marco unificador y una reescritura global se adivinan los filones de recetas que ahí confluyen. Normalmente fechado a finales del siglo XIV, aunque probablemente sea posterior, tuvo mucha fortuna crítica y ediciones a partir del siglo XIX pero bastante poco éxito cuando fue escrito, a juzgar por los tres únicos códices conservados.

Es el tratado de técnica artística más famoso de Italia porque está compuesto por un escritor que hace referencia a las nociones de una concreta escuela pictórica, la de Giotto. Además las recetas van acompañadas por consideraciones teóricas, filosóficas y sobre todo recuerdos personales, que confieren un tono de autenticidad general al tratado. El libro del arte debe mucho de su fama, como antes la obra de Teófilo, el hecho de no ser un texto anónimo, atribui-

do a un personaje con una identidad precisa y que tal vez se puede reconstruir.

Cennini se extiende en la explicación de distintas técnicas para los soportes, con la descripción práctica, por ejemplo, de las técnicas del dibujo y la consiguiente acentuación en la importancia teórica. Entre las recetas se encuentra un apartado dedicado a la elaboración de los pigmentos. Como ha demostrado Sandro Baroni, estamos claramente en presencia de un texto reelaborado, del que Cennini no tiene siempre claros los aspectos técnicos y/o de nomenclatura y en el que a veces confunde recetas y métodos.

Hacia finales del siglo XIV y comienzos del XV la difusión de estos textos crece enormemente. Un ejemplo notable de recopilación de recetas y tratados, que muestra claramente las exigencias técnicas del siglo XV, es la representada por el manuscrito Lat. 6741 de la Bibliothèque Nationale de France. Aquí se encuentran juntos textos «antiguos» como los de Teófilo, Heraclio, la recopilación del *Magister* Petrus de Sancto Audemaro y recopilaciones de recetas contemporáneas: el pintor Giovanni Alcherio recogió testimonios de pintores y transcribió recetas de su repertorio, reproduciéndolas con las indicaciones circunstanciales de cada una de las fuentes.

Importante como ejemplo de método compilatorio es la recopilación anónima, conocida como *Secreti per colori* o *Manuscrito boloñés,* contenida en un códice de la primera mitad del siglo XV (Bolonia, Biblioteca Universitaria, ms. 28-61), poco posterior al manuscrito Lat. 6741 de la Bibliothèque Nationale de France. El redactor ordenó las recetas por grupos de color y por técnicas, como en el *De Arte Illuminandi,* pero no las reescribió en textos coherentes y homogéneos; trata, por orden, de los azules, los verdes, las lacas y los rojos, el oro y las purpurinas, el cinabrio y varias mezclas de colores; luego habla de esmaltes y pintura para vidrio, tinte y tratamiento de telas y pieles y otras técnicas; el carácter compilatorio resulta evidente, también por la cita de un grupo de recetas «secundum magistrum Jacopum de Tholeto». Organizó el códice por capítulos temáticos y le añadió a cada uno las recetas correspondientes, yuxtaponiéndolas. Se encuentran recetas en lengua vulgar y en latín, romanismos, idiomas del valle del Po, galicismos, indicaciones de moneda boloñesas; se habla de la arena del valle del Arno, se repiten recetas (a veces en las dos lenguas) con variantes textuales (pero no conceptuales) mínimas y, al final de cada capítulo se dejaron páginas en blanco para adiciones posteriores. Todo indica que en la compilación no estaba prevista una fase de elaboración crítica, sino sólo una subdivisión por campos cromáticos.

Junto a éstos hay una constelación de textos «menores», de los que recordamos, a título de ejemplo, un recetario, en italiano, de Ambrogio di Ser Pietro da Siena, «comenzado el día XIII de abril de MCCCCLXII y terminado el día XVIII de junio de dicho año», que traduce recetas típicas de la tradición latina, como, por ejemplo, la del cinabrio:

> Quita una parte de plata viva y azufre, blanco, o amarillo dos partes, y mete en una redoma, la cual debe estar bien llena de tierra para hacer orzas, mezclada con pelusa de paños; luego ponla a fuego lento y cubre con la teja la boca de la redoma. Y, cuando veas salir de la redoma el humo amarillo, mantenla cubierta hasta que veas salir el humo rojo casi bermellón. Entonces quítala del fuego y encontrarás en la redoma el perfecto cinabrio (Siena, Biblioteca degli Intronati, ms. L.II.19, fol. 103*r*).

La transmisión. Puede ser interesante ver cómo puede variar, o no variar, una receta a lo largo de los siglos. Tomemos el caso del blanco de plomo (o albayalde), obtenido con la exposición de láminas de plomo a los vapores tibios del vinagre.

En la *Naturalis Historia* de Plinio (libro XXXIV, cap. LIV), siglo I, encontramos una descripción discursiva del procedimiento, con indicaciones de mercado (Rodas) u operativas (en verano, 10 días), en la que se puede observar la distancia entre quien escribe y quien practica. El blanco de plomo es indicado con un termino griego *(psimithium)* y explicado en latín *(hoc est cerussam)*:

> Psimithium quoque, hoc est cerussam, plumbariae dant officinae, laudatissimam in Rhodo. Fit autem ramentis plumbi tenuissimis super vasi aceti asperrimi inpositis atque ita destillantibus. Quod ex eo cecidit in ipsum acetum, arefactum molitur et cribratur iterumque aceto admixto in pastillos dividitur et in sole siccatur aestate. Fit et alio modo, addito in urceos aceti plumbo opturatos per dies X derasoque ceu situ ac rursus reiecto, donec deficiat materia.
>
> (También el albayalde, es decir, la cerusa, proviene de los talleres en los que se trabaja el plomo; la más famosa se fabrica en Rodas [...]). Plinio el Viejo, *Historia natural.*

En el manuscrito número 17 de la Bibliothèque Municipale de Sélestat (fols. 14*v*-15*r*), de los siglos IX-X, tenemos una receta reducida a los datos operativos básicos, sin ninguna divagación sobre el origen de los materiales o indicaciones sobre los tiempos que había que observar durante la ejecución. El color está designado con un término de derivación griega *(psimithin)* y se ha perdido la doble denominación de Plinio:

> Compositio psimithin. Tolles plumbum; et facies petala; suspende super acetum; et colliges ipsum florem; et lavas bene donec mundus fiat; et facies psimithin. (Realización del albayalde. Coge plomo y haz con él hojas: suspéndelas sobre el vinagre y recoge las sales [flores], y lava bien hasta que no esté limpio y haz el albayalde.)

En Teófilo (I, 37), siglo XII, la receta resulta mucho más detallada y correcta, enriquecida en los datos operativos (las láminas tienen que estar secas, el vinagre o la orina templados, el proceso dura un mes) pero carente de indicaciones de otro tipo. Los términos usados para reconocer los pigmentos son estrictamente latinos (*cerosa* y *minio*):

> De cerosa et minio. Cerosam autem compositurus fac tibi plumbeas tabulas attenuari, et componens eas siccas in cavo ligno sicut cuprum supra, infuso aceto calido sive urina, cooperi. Deinde post mensem solve cooperculum, et quicquid album fuerit auferens, rursum repone sicut prius; cumque tibi suffecerit, et minium inde facere placuerit [...].
>
> (Cerusa y minio. Para preparar la cerusa, toma algunas láminas de plomo hechas muy finas [sic], y ponlas, secas en un trozo de madera hueva, como el cobre encima; luego vierte encima vinagre tibio u orina para cubrirlas. Al cabo de un mes quita la parte que las cubre y las partes blancas y déjalo otra vez como antes; cunado tengas suficiente y desees hacer el minio [...]), Teófilo, *De diversis artibus,* p. III.

En el llamado cuaderno Antonelli, folio 87*r* (siglo XV), encontramos un texto bastante reducido, más interesado en la segunda parte de la preparación (la del minio) que en la primera, aunque es pareci-

da al de Teófilo. En cuanto a los términos presentes, para el blanco de plomo encontramos el casi actual *blacham*, mientras que en lugar del correcto *minio* se utiliza *cinabrium*, que sin embargo corresponde a otro pigmento de tonalidad roja:

> Ad faciendum cenabrium sine [sic] blacham. Accipe ollam novam, et in ea plumbeas tabulas mitte cum açeto fortissimo usquam ad unum mensem, et quod est igiro tabulorum excutias in vase fictili et ponas ad ignem, semper movens ipsum colorem, et quem fuerit color albus sicut nix, tolle de eo quantum vis et erit blacha fina, et reliquia mitte ad ignem ut fiat rubeus et erit çenabrium, et tunc tolles ad refrigerandum eum.
> (Para hacer el cinabrio o el albayalde, coge un recipiente nuevo y pon dentro unas tiras de plomo con vinagre muy fuerte, durante un mes, y lo que se forma alrededor de las tiras ponlo en una vasija de barro y ponlo al fuego, mezclando el color continuamente, y de lo que es blanco como la nieve coge cuanto quieras, y es albayalde de buena calidad: el resto ponlo al fuego hasta que no se vuelva rojo, y será cinabrio, y quítalo para dejar que se enfríe). *Il taccuino Antonelli*, p. 59.

Por último, las indicaciones de Cennino Cennini están enfocadas desde otro punto de vista: el del comprador de un producto acabado:

> De la naturaleza del albayalde. Capítulo LIX. Blanco es un color artificial de plomo. Dicho color es fuerte, fogoso, y está en panes... (Cennini, *El libro del arte*).

La lectura de las cinco recetas deja claros los diferentes propósitos que llevaron a la redacción de los textos. También las variantes terminológicas se pueden utilizar para reconocer los distintos ambientes que han producido las diferentes versiones; en concreto el empleo de términos diferentes o inexactos es señal de la confusión que reina en este tipo de textos. Y lo mismo se puede decir de las variaciones en los procedimientos o en los tiempos indicados.

Enfoques y métodos. Como hemos visto hasta ahora, resulta evidente que esta literatura aún tiene que ser estudiada a fondo, pues sus problemas de base todavía no han sido aclarados. Es lógico que nos planteemos las cuestiones relativas a la naturaleza y a las modalidades de producción de los recetarios. A las preguntas sobre quiénes los escribieron, cuándo, por qué, a quienes estaban dirigidos, quiénes los leyeron, quiénes los utilizaron y de qué modo, quienes y por qué los copiaron, naturalmente no existe una respuesta única. Por supuesto existen algunas distinciones que el periodo examinado podría explicar por sí solo, pero son menos sólidas de lo que podría parecer. De hecho es mucho más significativa la persistencia de textos y modelos. Cada tratado, cada recetario es un caso único, y por eso no se puede tratar de encontrar unas respuestas anulando todas las variantes culturales, históricas y geográficas de los textos.

Se ha discutido sobre las distintas posibilidades relativas a la relación entre productor y usuario de los recetarios. Tanto si se trataba de textos escritos por artistas para artistas (una hipótesis poco creíble), por artistas para sí mismos, o como si eran divulgaciones de los gremios, para uso de los consumidores, para las boticas y especierías, como textos básicamente alquímicos o como puro ejercicio cultural, no creo que ninguna de estas hipótesis, por sí sola, pueda describir la realidad.

La única consideración válida es que el aspecto teórico y de transmisión cultural

«docta» impregna cada uno de los casos estudiados hasta ahora. Por lo tanto leer las recetas sólo para encontrar una prueba de los procedimientos reconocidos en obras de arte consideradas contemporáneas suele ser una operación más arriesgada y mistificadora que útil. Para realizar dicho estudio comparativo, sólo podremos servirnos de los recetarios cuando hayamos situado cada frase de las recetas en su correspondiente época histórica.

En cualquier caso resulta indispensable, para cualquiera que desee estudiar los recetarios, tratar de comprender los reales procedimientos técnicos a los que ésos hacen referencia. En este sentido las numerosas investigaciones llevadas a cabo por químicos, físicos, biólogos, geólogos y botánicos tanto sobre las obras de arte como sobre cada uno de los elementos colorantes y sobre las muestras producidas adrede en los laboratorios resultan muy valiosas.

Los problemas planteados por el estudio de los recetarios no sólo derivan de la correcta interpretación del conjunto literario. La cantidad del material, su repetitividad, su difusión, la poca concordancia con las actividades prácticas, las dificultades de interpretación lingüística, todo ello hace que el análisis de estos textos sea muy complejo.

Aunque se interprete cada una de las recetas como la expresión real de un método tecnológico encuadrado en un concreto momento histórico, aunque se haya comprendido el texto en sus fragmentos lógicos y se hayan aclarado todos los aspectos relacionados con el tiempo, las dosis, las temperaturas y los materiales empleados, una parte del procedimiento permanece siempre oscura. Las técnicas de elaboración propiamente dichas, la práctica manual, los utensilios y los instrumentos no aparecen descritos en los procedimientos y sólo en algunos casos se hace alusión a su importancia. Todos estos aspectos se tienen que aprender necesariamente con la experiencia directa, viendo el modo de trabajar del maestro y con la repetición de los gestos.

Se ha demostrado que las recetas pueden resultar inútiles, por ejemplo, para comprender cómo trabajaban los pintores antes del siglo XII: en el mejor de los casos, de algunos recetarios podríamos sacar algunas informaciones sobre cuáles fueron los ingredientes utilizados en un momento no especificado del pasado. Si tenemos suerte, podremos tener la receta del doctor, pero nunca sabremos cómo trabaja un cirujano (Dodwell, 1971, p. 648).

El aspecto fundamental del proceso de elaboración, que supone además el dato más obvio para el artesano, queda reservado a la enseñanza directa.

Otra prueba del hecho de que los recetarios estaban dirigidos tanto a quienes ya conocían los métodos como a quienes no podían o no estaban interesados en comprenderlos es la coexistencia de variantes extensas y variantes sintéticas (a veces casi un memorándum, afirma Halleux) de una misma receta.

Entre la práctica y el texto existe una serie de filtros: la receta está escrita por hombres doctos muchas veces ajenos al oficio (probablemente con la única excepción de lo miniaturistas), pero entonces ésa tiene una vida autónoma, desvinculada de la práctica; luego se copia manuscrito tras manuscrito, independientemente del hecho de que el procedimiento todavía se usara o no. Pero la receta también se modifica: del oficio o no, el copista añade o contamina las recetas. En muchos casos tiene que interpolar un texto difícilmente legible. Esto significa que dichas recetas no se pusieran también en práctica. Sen-

cillamente estamos ante dos tradiciones distintas: la verdadera, práctica y oral de los artesanos, por un lado, y la sublimada y escrita, por otro.

Hemos aludido varias veces a las dificultades lingüísticas. En efecto, la terminología adoptada supone un grave problema para comprender las recetas. Por cada sustancia citada hay que buscar el léxico en la literatura artística, técnica, botánica, farmacológica o mineralógica de la época a la que pertenece la receta. Cada sustancia, mineral o vegetal, varía muchísimo dependiendo del origen geográfico y las modalidades de producción, extracción y conservación: es necesario, por tanto, tratar de remontarse en lo posible a la exacta procedencia; entre otros motivos, porque el artesano trabaja a menudo con materiales impuros, que funcionan sólo gracias a las impurezas: pensemos en el llamado «azul de plata», obtenido en realidad del porcentaje de cobre contenido en la plata.

Con frecuencia un mismo material tenía varios nombres, y algunas veces a un mismo nombre le correspondían materiales diferentes (bermellón, cinabrio); además con el paso del tiempo los materiales han cambiado de nombre, y a menudo los sucedáneos usados más frecuentemente han adoptado la denominación del material original.

Por tanto los recetarios son una fuente de estudio muy valiosa, pero conviene tener mucha cautela con el contenido de los textos.

El patrimonio que una receta transmite puede concernir a un único ejemplar, que puede haber estado sujeto a los caprichos del tiempo y del hombre, pero es necesario crear unas series relativas para cada procedimiento, teniendo en cuenta las variaciones individuales y viéndolas no como modificaciones accesorias sino como indicios indispensables para una justa valoración histórica y crítica.

Francesca Tolaini

□ Brunello, F. (ed.), *De Arte Illuminandi e altri trattati sulla tecnica della miniatura medievale*, Vicenza, 1975; Cennini, C., *El libro del arte*, Madrid, Akal, 1988; Heraclio, *I colori e le arti dei romani e la compilazione pseudo-eracliana*, edición de C. Garzya Romano, Bolonia, 1996; Gheroldi, V., *Ricette e ricettari. Tre fonti per la storia delle tecniche delle arti alla Biblioteca Queriniana di Brescia (sec. XVI-XVII)*, Brescia, 1995; Guerrini, O. y Ricci, C. (eds.), *Libro dei colori segreti del secolo XV*, Bolonia, 1887; Plinio el Viejo, *Historia Natural*, Madrid, Cátedra, 2002; Teófilo, *De diversis artibus – The Various Arts*, edición de C. R. Dodwell, Oxford, 1961 [ed. cast.: *Las diversas artes*, México, Ediciones La Rana, 2002]; Torresi, A. P. (ed.), *Il taccuino Antonelli. Un ricettario ferrarese del Quattrocento di tecnica artistica e fitoterapia*, Ferrara, 1993.

▷ «Symposium "Recettes anciennes et analyses de laboratoire: deux sources pour l'histoire des sciences et des techniques"», en J. Vandersmissen (ed.), *XXth International Congress of History of Science. Book of Abstracts – Symposia*, Lieja, 1997, pp. 439-456; Baroni, S., «"Riducendo al triare de' colori". Prescrizioni sui colori nel "Libro dell'arte" di Cennino Cennini», en S. Barni y B. S. Tosatti, «Sul "Libro dell'arte" di Cennino Cennini», *Acme. Annali della facoltà di lettere e filosofia dell'Università degli studi di Milano* LI, 1 (1998), pp. 53-64; Bensi, P., «Alcune considerazioni sulle fonti per la storia delle tecniche artistiche», en Arcolao, C., *Le ricette del restauro. Malte, intonaci, stucchi dal XV al XIX secolo*, Venecia, 1998, pp. 253-261; Dodwell, C. R., «Techniques of manuscript painting», en *Artigianato e tecnica nella società dell'Alto Medioevo occidentale. Settimane di studio del CISAM* (Spoleto, 2-8 de abril-1970), Spoleto, 1971, vol. XVIII, tomo II, pp. 643-662; Guineau, B. (ed.), *Pigments et colorants de l'Antiquité et du Moyen Âge. Teinture, peinture, enluminure. Études historiques et physico-chimiques. Colloques Internationaux du CNRS*, París, 1990; Guineau, B. y Vezin, J., «Recettes et couleurs de l'antiquité et du moyen âge. Étude d'un extrait du livre III d'Héraclius, de coloribus et artibus romanorum, d'après trois manuscrits», en *Comprendre et maîtriser la nature au Moyen Âge. Mélanges d'histoire des sciences offerts à Guy Beaujouan*, Ginebra-París, 1994, pp. 227-254; Halleux, R., «Recettes d'artisan, recettes d'alchimiste», en R. Jansen-Sieben (ed.), «Artes Me-

chanicae en Europe médiévale. Actes du colloque du 15 octobre 1987», *Archives et Bibliothèque du Belgique* XXXIV (1989), pp. 25-49; Halleux, R. y Meyvaert, P., «Les origines de la Mappae Clavicula», *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen-Âge* LIV (1987), pp. 7-58; Roosenrunge, H., *Farbgebung und Technik frühmittelalterlicher Buchmalerei. Studien zu den Traktaten «Mappae Clavicula» und «Heraclius»*, Múnich, 1967; Schlosser, J. von, *Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, Viena, 1924 [ed. cast.: *La literatura artística: Manual de fuentes de la historia moderna del arte*, Madrid, Cátedra, 1986]; Tolaini, F., «Proposte per una metodologia di analisi di un ricettario di colori medievale», en *Il colore nel Medioevo. Arte Simbolo Tecnica*, Actas de las Jornadas de Estudios (Lucca, 5-6 de mayo de 1995), Lucca, 1995, pp. 91-116; Villela-Petit, I., *La peinture médiévale sur [illegible] autour d'un manuscrit de Jean Lebègue, édition du «Liber colorum»*, tesis de la École Nationale des Chartes, 1995.

→ *véase* en este volumen M. Pastoureau, «El color», pp. 365-373.

Vidrieras

Presentación. La voz *Vitrail* en el diccionario de arquitectura que Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc compiló en torno a mediados del siglo XIX fue juzgada con razón por Louis Grodecki como uno de los textos más bellos sobre el arte de la pintura sobre vidrio, y por eso fue citada numerosas veces en el catálogo de la exposición *Vitraux* de France montada en 1953 en el Musée des Arts Décoratifs de París. Se advierte en Viollet-le-Duc una conciencia profunda de los problemas inherentes a las vidrieras: de sus orígenes a la difusión en la arquitectura románico-gótica, a la mutabilidad del efecto pictórico de la luz según el color del vidrio y a las modalidades de restauración. El tema era por fuerza de actualidad, ya que en el clima racionalista de la época se le estaba empezando a dar un enfoque científico a la conservación y reconstrucción del patrimonio nacional de vidrieras, para poner remedio no sólo a los daños provocados por la Revolución y por la secularización sino también a la incuria de los siglos anteriores y a los pastiches de los restauradores que en los primeros años del siglo XIX se habían alzado en intérpretes de una Edad Media fantástica. Estas últimas operaciones obtuvieron unos resultados muy diferentes, y a veces llegaron a destruir el más mínimo rastro de originalidad de las obras. De aquí surgió la exigencia de situar a la vidriera en su lugar histórico y de trazar su evolución a lo largo de los siglos por parte de los eruditos de la generación de Viollet-le-Duc. Éste, en el texto citado más arriba, subraya orgullosamente que su época ya había superado la idea preconcebida de que el vidrio plano no se conocía en Grecia y Roma. De hecho, el rico capítulo dedicado a la fabricación de vidrieras por el monje alemán Teófilo, a comienzos del siglo XII, dejaba intuir una sólida tradición a la espalda, aunque no quedase ni un solo panel de vidrio de colores anterior al periodo románico. Los estudios arqueológicos, los hallazgos fortuitos, las investigaciones de archivo y la relectura de fuentes escritas llevados a cabo los últimos cien años han contribuido a colmar esa laguna que en las reconstrucciones de los historiadores del siglo XIX supuso el periodo entre la Tardoantigüedad y el siglo XII.

La técnica. La técnica compleja de este arte empezaba por la preparación del vidrio en placas (mediante vaciado en moldes pero luego, a partir del siglo I d.C., cada vez más frecuentemente por medio del soplado); después las placas se cortaban siguiendo el dibujo de la vidriera que,

de ser rigurosamente geométrico en época imperial y tardoantigua, pasó a estar cada vez más articulado, historiado y animado por muchos colores a lo largo de la Edad Media, sobre todo a partir de la época carolingia, cuando se aplicó por primera vez en las placas la grisalla, una pintura obtenida con la pulverización del propio vidrio que luego se templaba al horno para que se adhiriera mejor. Entonces las placas se unían por medio de unas varillas acanaladas de plomo siguiendo un modelo, a menudo realizado a escala real sobre madera, pergamino o carta, y se colocaban en un bastidor de hierro que se montaba en el hueco de la ventana. De esta forma la vidriera se convierte gradualmente en una obra «colectiva», cuyas numerosas fases ejecutivas exigen el concurso de varias competencias. Entre ellas hay que tener presentes los conocimientos teológicos, a los que había que confiarse lo primero de todo para escoger los temas que se representarán, pero también era necesario un diálogo estrecho con los arquitectos, con los que había que ponerse de acuerdo sobre las dimensiones de la pantalla de vidrio que iba a cerrar las ventanas, cuyas proporciones debían ser apropiadas para iluminar los interiores.

Los orígenes. En el imaginario común las vidrieras están íntimamente unidas a la mística penumbra coloreada de las iglesias del centro y oeste de Europa, de Canterbury a Chartres, Estrasburgo o Colonia y con algún centro italiano, como Asís y Orvieto. En realidad el vidrio plano para las ventanas se había utilizado ampliamente en edificios más antiguos, y también en las regiones del sur de Europa. El vidrio era apreciado en época romana por la transparencia, reconocida como su principal propiedad y elogiada también por Plinio (*Naturalis Historia,* libro XIV, cap. XVII), y por eso lo prefirieron a otros materiales para cubrir los vanos. La escasez de conocimientos sobre las «vidrieras» romanas se le debe atribuir a la falta de interés por parte de los arqueólogos hacia este tipo de restos, lo que ha llevado a la pérdida de importantes pruebas sobre el origen de la ventana vidriera. Gracias al desarrollo de unos nuevos métodos de investigación arqueológica se han podido analizar algunos restos vítreos procedentes de yacimientos tardoantiguos y altomedievales de todo el Occidente y del cercano Oriente: la frecuencia y la consistencia de los fragmentos de vidrio de ventana han confirmado y ampliado las noticias literarias que aludían a su uso en los siglos anteriores al año 1000. En algunas obras de los primeros siglos de la era cristiana, como los panegíricos redactados para celebrar la construcción o la remodelación de algún edificio, se mencionan con un cierto énfasis los efectos de la luz filtrada a través de ventanas vidrieras. Pero, aunque estas afirmaciones formen parte de un bagaje retórico, lo cierto es que respondían a una marcada sensibilidad hacia el colorido de los interiores, que incluía también el favor del que gozaba el vidrio multicolor.

En los primeros tiempos de la época imperial, entre los edificios públicos sólo las termas estaban dotadas de vidrios planos en las ventanas, con objeto de guardar el calor de los *calidaria* y hacer más luminosos y agradables los espacios. Desde el siglo IV se asiste a una mayor difusión, relacionada con la consolidación de modelos arquitectónicos innovadores. Bajo Constantino el Grande, el emperador que eleva el cristianismo a religión de Estado, se erigen basílicas sacras y profanas, termas y mausoleos que durante siglos serán una referencia segura para las obras de

prestigio. Entre sus características estaban las secuencias de amplias ventanas que inundaban de luz los interiores de proporciones grandiosas, y en estos ricos y relucientes aparatos decorativos también encontraban espacio las vidrieras.

Sobre el vidrio para ventanales de los siglos IV y V quedan muy pocos testimonios literarios o materiales, de los cuales poseen un gran interés los recientes hallazgos de la basílica constantiniana de Ostia o la alusión del poeta Prudencio al acristalamiento de la basílica de San Pablo Extramuros de Roma, construida y embellecida por algunos miembros de la familia del emperador Teodosio. Algunos de los más famosos edificios de Rávena, vinculados a Gala Placidia, hija de Teodosio I, o erigidos por otros comitentes prestigiosos hacia mediados del siglo VI, nos dan numerosos motivos de reflexión. En la rotonda de San Vital se han recuperado fragmentos de discos de vidrio de varios colores y, en la basílica de San Apolinar in Classe, en un hueco tapiado del muro han aparecido unos entramados de madera con placas de vidrio cuadrangulares. De San Vital viene el único ejemplo occidental de placa de ventana con decoración figurativa considerada anterior a la época carolingia (fig. 114). Es de corte circular y muestra, en dos tonos de pintura oscura, a Cristo sentado en el trono bendiciendo a dos figuras a los lados, hoy desaparecidas. La datación en el siglo VI, defendida durante décadas tras el descubrimiento del «disco» –hecho acaecido durante algunas prospecciones arqueológicas llevadas a cabo a principios del siglo XX sin una metodología meticulosa– se tendría que reexaminar a la luz de los últimos estudios sobre la evolución de la vidriera altomedieval, pues podría ser posterior.

Figura 114. Rávena, fragmentos de un disco de vidrio de la basílica de San Vital, busto de Cristo, grisalla sobre vidrio, siglo VI o siglos IX-X.

La Alta Edad Media. En Occidente el uso de las vidrieras se ha visto siempre como un hecho fuera de la norma, que acompañaba a la construcción y el embellecimiento de edificios de culto patrocinados por refinados comitentes. Las fuentes documentan que muchas veces aspiraban a imitar las basílicas paleocristianas de Roma, reproduciendo algunos de sus detalles arquitectónicos y decorativos, como prueban algunos textos que hablan de obras arquitectónicas realizadas en la Galia y en Inglaterra entre los siglos VI y VII intentando imitar el *mos Romanorum*. El estudio de los fragmentos galos y sajones ha llevado a unas conclusiones parecidas tanto sobre las técnicas de coloración, en gran parte naturales, como sobre la elaboración de las placas con el método del soplado en cilindro o las modalidades de composición de las vidrieras, que se presentan como mosaicos multicolores, con paneles geométricos de formato pequeño, unidos con plomos, dentro de armazones de piedra o madera.

La gran variedad de piezas de este material, incluidos restos de vidrieras, encontrada en los monasterios de Farfa y San Vincenzo al Volturno, en el centro de Italia, de las primeras décadas del siglo IX, es indicativa del favor del que gozaba en épo-

ca lombarda. La unidad de los hallazgos de Volturno y Farfa hace de éstos unos ejemplos excepcionales de la recuperación de tecnologías que se creían desaparecidas en el Occidente altomedieval, como, por ejemplo, la elaboración del vidrio para ventanas en placas rectangulares o redondas, intensamente coloreado y con efectos marmóreos, o también de técnicas innovadoras, como la pintura sobre vidrio templada al horno, llamada luego grisalla. Coincidiendo con el acercamiento de la dinastía franca al papado, alrededor de mediados del siglo VIII, en todo el reino se fundan monasterios, se reforman iglesias y se edifican sedes palaciales, para los que se elige el vidrio como cierre de las ventanas. El contacto que Pipino, su hijo Carlomagno y sus sucesores tuvieron con lo que quedaba de la civilización romana debió de ser de grandísima importancia a la hora de suscitar su aspiración a la magnificencia que aún hoy se puede ver en algunos monumentos de Roma, Rávena y la propia *Langobardia Maior*. No es una casualidad si la disposición de grandes ventanales y la penetración de la luz mediante estudiados abocinamientos fueron una preocupación de primer orden en numerosos edificios carolingios. También las principales basílicas romanas fueron acristaladas de nuevo en las primeras décadas del siglo IX –como recuerda el *Liber Pontificalis*, más o menos coetáneamente a la intervención directa del soberano franco en apoyo de importantes campañas de restauración.

En los mismos años se recuerdan ventanas cerradas con vidrio en edificios eclesiásticos de ámbito carolingio, y recientemente han aumentado los descubrimientos de fragmentos de vidrieras, aparecidos en la sede palacial de Paderborn, la iglesia real de Saint-Denis, la catedral de Rouen, el palacio obispal de Lieja, los monasterios reales del centro-norte como Lorsch y Corvey, y los de San Gall y Müstair, más al sur. Al contrario que la tipología reconstruida para los siglos VII-VIII, el aspecto de la vidriera de época carolingia deriva de los ejemplos tardoantiguos, con dimensiones más bien amplias, placas geométricas con efectos coloristas como el marmóreo, que aspiraban a simular lastras de piedras duras, y cuya unión debía realizarse mediante emplomado, mientras que los armazones eran de madera. Entre los testimonios recuperados hay algunos fragmentos de vidrieras del palacio de Paderborn, de Farfa, del conjunto episcopal de Rouen, del Frauenmünster de Zúrich, de San Adrián de Mosaburg-Zalavár, cuyos restos presentan motivos geométricos, fitomorfos, antropomorfos y hasta inscripciones, pintados con un pigmento oscuro o claro obtenido de la pulverización del vidrio, templado al horno después de ser extendido con el pincel.

Ascenso y apogeo. Un papel fundamental en la evolución de la vidriera lo desempeñaron sin duda los ejemplos cistercienses (fig. 115). Sus decoraciones abstractas, normalmente monocromas sobre fondo claro, han sido interpretadas como metáforas de un orden que inspira seguridad y sosiego. El rigor de la regla formulada por Bernardo de Claraval (1090-1174), sus ataques a la redundancia ornamental de los monasterios cluniacenses y las repetidas prohibiciones de los capítulos de la orden incluso después de su muerte se oponían a cualquier tipo de exceso decorativo en el espacio monástico. Sin embargo se mantuvieron las vidrieras –especificando que debían ser monocromas, no demasiado vistosas ni historiadas– porque se veían como un elemento apropiado, necesario para el *decor* y la dignidad sagrada del edificio de culto. El contemporáneo Suger, abad de Saint-

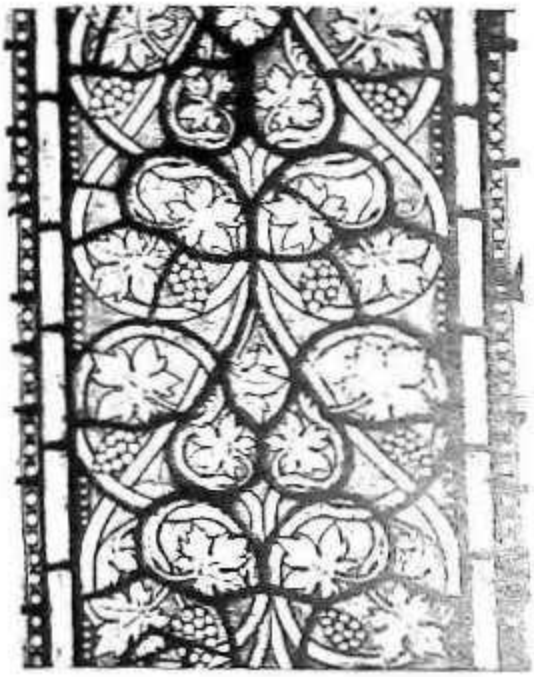


Figura 115. Renania, vidriera de la abadía de Santa María («Bergischer Dom») de Altenberg (Colonia): motivos vegetales, grisalla sobre vidrio, ca. 1270-1280.

Denis, subrayaba el valor analógico de las pantallas de vidrio coloreado e historiado, es decir, su capacidad para invitar al espectador, gracias a la inspiración de los colores de las losetas de vidrio, a meditar sobre las virtudes cristianas y la esencia divina.

Antes de que salieran a la luz los testimonios de época carolingia y otoniana, se situó durante mucho tiempo en los albores de la vidriera historiada propiamente dicha la serie de los profetas de la catedral de Augusta (finales del siglo XI-comienzos del XII; fig. 116). Los personajes son de tamaño casi natural y poseen un gran poder expresivo. Fueron realizados juntando placas de colores muy vivos, con una rígida articulación frontal favorecida por líneas de grisalla severas y concisas. La elección del argumento fue sugerida por la interpretación cristiana de la luz, reconocida como símbolo verídico de la esencia divina, ya que la pueden percibir los «sentidos» humanos, pero no está ligada a la corruptibilidad de la materia y, al mismo tiempo, símbolo de la palabra de Dios transmitida por medio de los profetas y los apóstoles. Entre los siglos XI y XII, Honorio de Autun escribe, hablando de la sociedad como una iglesia, que las vidrieras se pueden comparar con los *doctores*, que divulgan el saber y protegen de las herejías, así como el vidrio deja penetrar la luz natural y protege de la intemperie. Los profetas, presentes en el más antiguo grupo de vidrieras conservadas en su lugar, precisamente en Augusta, llegarán a ser un elemento fijo en los grandes ciclos de vidrieras románicas y góticas. Otro tema iconográfico que conoce un gran desarrollo en estos siglos es el árbol de Jesé, cuyas raíces se hunden en el cuerpo del patriarca dormido para «extender» con sus ramificaciones la genealogía de Cristo. Al relacionar la monarquía terrenal con la celestial y al probar la ascendencia noble de Cristo, el tema se convierte obviamente en uno de los preferidos entre los seleccionados por los comitentes de rango real y, con las mismas intencionadas referencias a la casa reinante, enriquece algunos de los más importantes ciclos de vidrieras, como por ejemplo el debido a Suger en Saint-Denis. También hay que recordar la presencia de historias veterotestamentarias, que prefiguran los hechos evangélicos. Estas vidrieras tipológicas responden muy bien a la cultura teológica del siglo XII, que había trazado estas correspondencias. Además, en las vidrieras «góticas» abundan los relatos, a menudo de carácter legendario, centrados en los apóstoles, o en santos particularmente venerados en un lugar, que no se limitan a basarse en las Sagradas Escrituras, sino que se inspiran también en la literatura hagiográfica y profana más reciente, desarrollando, cuando se presentaba la ocasión unos nuevos esquemas narrativos que ya no estaban vinculados a la distribución ortogonal del armazón metálico de la vidriera. En efecto, los momentos sobresalientes de las historias están

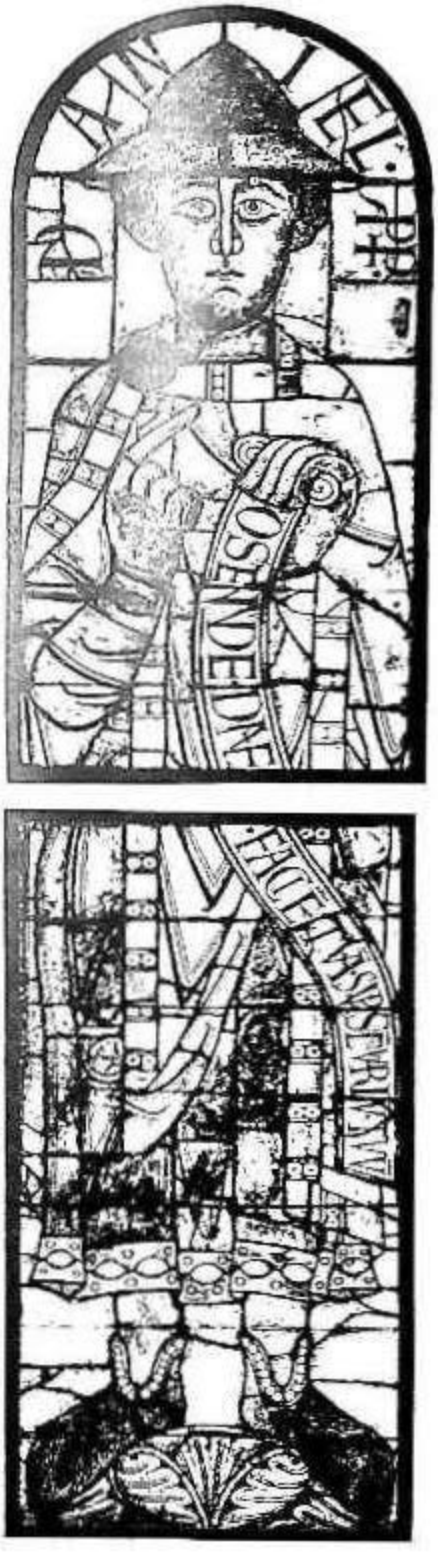


Figura 116. Augusta (Baviera), catedral de Santa María, vidrieras con figuras de profetas, el profeta Daniel, grisalla sobre vidrio, *ca.* 1100.

reproducidos en medallones cuya «dectura» no siempre es lineal, ya que la complica el apretado entramado de recuadros que encierran cada una de las escenas. Pensemos, por ejemplo, en la parábola del Buen Samaritano de Chartres, o en las contemporáneas historias de san Esteban y el descubrimiento de sus reliquias de la catedral de Bourges (*ca.* 1210; fig. 117). Respecto al periodo románico en el que predominan las figuras aisladas, casi imágenes congeladas en el vidrio coloreado, en la segunda mitad del siglo XII se pone en práctica una complicación formal, que se sirve de losanges mixtilíneos para distribuir por la superficie disponible la narración de los hechos y las escenas animadas por figuras, arquitecturas y paisajes. Este enriquecimiento iconográfico se mantiene hasta mediados del siglo XIII. Después se consolidan las vidrieras «arquitectónicas», en las que los marcos inspirados en la escultura arquitectónica del momento acogen a los personajes sagrados a manera de nichos. La distribución de los motivos consolidados entre los siglos XI y XII disponía las vidrieras con his-

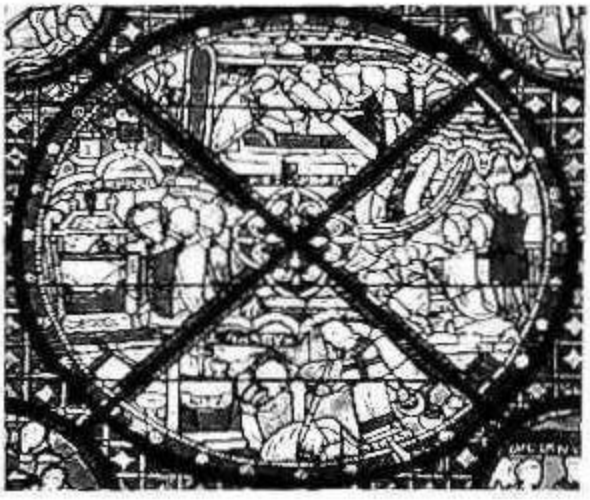


Figura 117. Bourges, catedral de Saint-Étienne, vidriera con historias de las reliquias de san Esteban, el hallazgo de las reliquias de san Esteban, grisalla sobre vidrio, *ca.* 1210-1215.

torias testamentarias, hagiográficas o con cualquier otro contenido narrativo, que necesitaban una lectura por parte de los fieles, en los niveles más bajos de los ventanales, mientras que las imágenes encontraban espacio en los más altos. Desde finales del siglo se fue haciendo cada vez más frecuente la intervención de los eclesiásticos y laicos de alto rango en el patrocinio de las vidrieras, y a menudo eran inmortalizados con la representación de su blasón o incluso su retrato en actitud orante. En Chartres, donde se conserva uno de los grupos de vidrieras monumentales más ricos y mejor estudiados y donde tal vez confluyeron maestros vidrieros provenientes de varios centros, a comienzos del siglo XIII numerosos señores participaron en el acristalamiento de parte de la cabecera y del crucero. Las donaciones se recuerdan mediante la representación de caballeros identificados por sus emblemas heráldicos, lo que ha permitido reconstruir la composición de una cuadrilla de compañeros de armas de Luis VIII consagrados a la cruzada contra los albigenses. Por primera vez unos patronos laicos, unidos por tradición familiar a la catedral, dejan patente de forma explícita su participación en el programa decorativo de un edificio sagrado, llegando incluso a estimular la intervención del propio rey en el patrocinio de otras vidrieras.

En las primeras décadas del siglo XIII la aparición de las actividades artesanales en el repertorio figurativo de las vidrieras marca un paso más en la innovación iconográfica, y al mismo tiempo representa la evolución de la sociedad en el Occidente medieval, en la que los trabajadores adquieren la dignidad de hombres libres, tras siglos de condición servil. El grupo de vidrieras del siglo XIII de Chartres o Rouen, así como las posteriores de Friburgo, constituye tal vez el ejemplo más consistente de dicha novedad y variedad de temas, en los que la *pietas* de los donantes laicos, renovada con la búsqueda de unos caminos de fe cada vez más personales, está acompañada por el deseo de un reconocimiento social. En efecto, la catedral nace gracias a los esfuerzos económicos de toda la comunidad, y en ella se identifican, se representan y se autocelebran sus distintos componentes. Sería conveniente establecer una relación entre el rico florecimiento de la vidriera gótica en la Europa central y occidental y la construcción de las grandes catedrales, que conocieron la explosión de las rivalidades político-económicas entre las ciudades, las cuales hicieron del medio artístico la bandera de su superioridad cívica. El patrocinio de algunos grandiosos ciclos de vidrieras se vio envuelto en este juego competitivo: se buscaba a los artífices más refinados y modernizados, aunque fuera en regiones lejanas. Es lógico que fuera un motivo de orgullo para Suger haber convocado a maestros «de diversis nationibus manu exquisita» («de diferentes naciones, de habilísima mano»), cuando se completó el fabuloso proyecto decorativo de la iglesia abacial de Saint-Denis que había enriquecido con un gran número de vidrieras.

Muy distinta es la historia de la vidriera en Italia a partir del siglo X. La ausencia in situ o entre los materiales excavados de fragmentos de vidrio plano llevó a creer que las vidrieras no habían tenido una historia antes de las obras maestras de la basílica de San Francisco de Asís llevadas a cabo en la segunda mitad del siglo XIII por maestros transalpinos, que allí encontraron a unos válidos continuadores. Pero el estudio profundo de los fondos de archivo ha reservado algunas sorpresas que defienden la presencia, si bien esporádica e intermitente, de la vidriera en algunos lugares de importante espiritualidad, como

demuestran dos legados testamentarios de unos nobles catalanes de los años hacia mediados del siglo XI y relativos a una donación de vidrieras a San Pedro del Vaticano. No tenemos elementos consistentes para llegar a afirmar que los vidrieros que trabajaron en el Montecassino de Desiderio (1058-1087) fueran romanos, pero sin duda entre el gran número de artesanos, de los más variados orígenes y competencias, que el abad había convocado para las grandes obras de reconstrucción y decoración, también tenía que haber vidrieros, porque León Marsicano recuerda que en las principales iglesias de la casa madre benedictina y otros lugares de representación se pusieron tanto vidrieras sujetas por plomos como celosías de estuco (*Chronica Monasterii Casinensis*, caps. XXVII y XXXIV, pp. 396 y 409).

Los demás ejemplos de vidrieras románicas italianas también suelen inscribirse en el ámbito monástico. En el monasterio de la Santísima Trinidad de Mileto se han encontrado fragmentos de vidrio coloreado y pintado con grisalla. Fundado hacia el 1080 por el abad Robert de Grantmesnil, proveniente de un monasterio de Normandía, gozaba del favor del normando Roger I, quien lo había elegido como mausoleo familiar. Las placas muestran partes de imágenes antropomorfas realizadas con delgadas pinceladas oscuras y hoy por hoy son el ejemplo más antiguo de vidriera historiada en el panorama de la decoración de la Italia románica. La región había estado hasta hacía poco bajo el dominio de Bizancio, pero podemos pensar que estas vidrieras pintadas fueron ejecutadas por monjes franceses, porque no hay elementos en la historia del arte bizantino con los que comparar estas piezas, aparte de los refinados restos procedentes de las iglesias constantinopolitanas del *Pantocrator* y de San Salvador de Cora, tal vez obra de talleres occidentales «cruzados». Queda una incertidumbre en la interpretación de estos casos italianos, es decir, si deben verse como fruto de la continuidad artesanal vidriera o el de su reflorecimiento en el curso del siglo XI gracias al estímulo de patronos exigentes y a la contribución de maestros extranjeros. En cualquier caso, las regiones meridionales de Occidente, consideradas durante mucho tiempo fuera del ámbito de difusión de la vidriera medieval, aparecen cada vez más implicadas en su historia. Es indudable que el arte de la pintura sobre vidrio tuvo su máximo florecimiento a nivel tecnológico, iconográfico y estilístico en Francia, Inglaterra y Alemania durante los siglos de la Baja Edad Media, relacionado con la aparición de nuevas soluciones arquitectónicas que permitían una multiplicación de los vanos. Las vidrieras se convierten en un elemento constitutivo, integrante de la arquitectura gótica, como la piedra y el ladrillo. Su riqueza policroma y su valor lumínico se vuelven objeto de admiración e inspiración para la meditación espiritual, y por eso los pensadores contemporáneos elaborarán o, mejor dicho, enriquecerán la teología de la luz de origen tardoantigua, al observar que la belleza del fenómeno luminoso consiste en la capacidad de hacer vivos los colores.

Los maestros vidrieros. A lo largo del siglo XIII se multiplican también las noticias relacionadas con la organización del trabajo en los talleres vidrieros. Para las épocas anteriores quedan abiertos numerosos interrogantes, empezando por la distribución de los talleres, que no se sabe si estaban situados en las áreas urbanas para un mayor contacto con el mercado, como en la época romano-imperial, o en las ex-

traurbanas para un abastecimiento más cómodo de los materiales. Hasta finales del siglo XI la producción de vidrio y vidrieras está prácticamente vinculada a la demanda eclesiástica, sobre todo monástica, y por tanto es muy probable que estuviese ubicada en centros monásticos o en canterías de edificios sagrados. Quedan muchas dudas sobre la productividad de estas manufacturas en las ciudades, si tenemos en cuenta los efectos del edicto de Teodosio I que ordenaba el alejamiento de la actividad vidriera de los centros habitados a causa de la contaminación producida por los hornos de fundición.

Tampoco está mejor definida, en los años anteriores al 1000, la cuestión de la subdivisión del trabajo en el complejo proceso que se concluía con la instalación de la vidriera en la ventana. El problema parece corresponder más a la historia de las vidrieras de la Baja Edad Media que a las épocas anteriores, como hacen sospechar las insuficientes fuentes relativas. En efecto, según algunos documentos que mencionan a vidrieros al servicio de monasterios o cortes de época carolingia, parece que éstos se encargaban de todas las fases de elaboración, pues faltan las referencias a unas competencias específicas. Stracholfus en San Gall en el siglo IX, Wernher en Petershausen y Fulco en Angers en el siglo XI, ya fueran laicos o hermanos legos, son los responsables del conjunto de la producción vidriera y a veces no sólo de ésta, como unos *factotum* preparados para secundar las exigencias de embellecimiento y manutención de los centros monásticos. Debemos recordar a este respecto que en la Baja Edad Media y la Edad Moderna hubo numerosos y excelentes célebres maestros pintores encargados de diseñar vidrieras, pues muchas veces ejercían su arte en cualquier tipo de objeto que requiriese habilidad con el pincel.

La documentación posterior al siglo XIII ofrece un ordenado esquema de la manufactura de las vidrieras, con la subdivisión del trabajo, incluso dentro de un mismo taller, en las distintas fases de elaboración entre los que estaban más preparados. Aun así, estas distinciones no debían de ser canónicas, ya que alrededor de 1230 en las vidrieras de la catedral de Rouen se lee una inscripción pintada que reza: «Clemens vitrearius carnotensis», que deja intuir que quien terminó la vidriera con grisalla se consideraba ante todo un artesano del vidrio, y no un pintor. Tampoco debemos olvidar que Clemens declara que venía de Chartres, indicando así que pertenecía a un centro de probada fama vidriera, donde estaba tomando cuerpo uno de los más importantes ciclos de vidrieras del Occidente medieval.

Numerosos son los ejemplos en los que están metidos en los proyectos de las vidrieras o de su ilustración artistas cuya principal cualificación es la de pintores, como en el caso de las vidrieras de las naves laterales de la catedral de Florencia, diseñadas por Agnolo Gaddi y realizadas por los vidrieros Leonardo di Simone y Antonio da Pisa, quien han dejado pintado su nombre en letras doradas sobre fondo negro. Entre los siglos IV y XI las atestaciones de los vidrieros son prácticamente nulas, y sólo con el maestro Gerlach, quien hacia 1150 realiza las vidrieras de la abadía premonstratense de Arnstein an der Lahn (ahora en el Westfälisches Landesmuseum de Münster), aparecerá el primer autorretrato de un maestro vidriero acompañado por su nombre o «firma» (lám. 29). De todas formas la vidriera es un objeto en el que menos autotestimonios se han dejado: apenas un puñado en toda la Edad Media, muy poco respecto al número creciente de esculturas, pinturas y objetos de orfebrería en los que el

artífice ha puesto su nombre. La explicación más plausible de semejante escasez nos la da el hecho de que la vidriera fuera el fruto de la coordinación de un trabajo colectivo: pocas veces un solo maestro era capaz de ejecutar todas las complejas fases de elaboración. Entre éstas estaba previsto el uso de modelos, utilizados para reproducir no sólo los marcos anicónicos sino también, como ocurría en la pintura mural, las figuras, que se diferenciaban por la ropa o el peinado –hechas con losetas de vidrio de distinto color– o dando la vuelta a la plantilla de forma que la postura quedara invertida. Recordemos la tabla de madera descubierta en Gerona (siglo XIV) en la que se delinearon a escala real, con trazos oscuros, los detalles de una vidriera con marco arquitectónico, luego realizada y todavía conservada en la catedral (fig. 118). Los modelos también podían ser de pergamino o de papel, o circular en forma de libros. Gracias a éstos hubo una transmisión de tipologías iconográficas o detalles estilísticos de una región a otra, incluso muy alejadas geográficamente. Precisamente la aplicación repetida de esquemas y de modelos iconográficos y decorativos, que casi podría decirse en serie, es uno de los aspectos más interesantes de la producción de vidrieras durante los siglos de la Baja Edad Media. Esto se puede observar ya a partir del siglo XIII, cuando asume las características de una técnica monumental –como lo había sido en la Antigüedad y hasta el periodo carolingio– cuya finalidad de embellecer los grandes espacios la llevan por economía a la reutilización de fórmulas «con éxito». Hay que subrayar lo próxima que estuvo la vidriera en época románica a las técnicas suntuarias.

Las grandes campañas de acristalamiento, para las que parece indispensable pensar en la intervención de talleres bien organizados, dan origen a la vidriera con

Figura 118. Gerona, dibujo preparatorio de vidriera, yeso sobre tabla, mediados del siglo XIV.

una «técnica-guía» entre los siglos XII y XIII, ya que en este periodo aparecen unas innovaciones en la vidrieras que responden a las expectativas del público, orientando a su vez el gusto del mismos. Las vidrieras, tan eficaces como medio expresivo del ámbito socio-cultural en el que nacen, llegan a influir en las demás formas artísticas, sobre todo en los esmaltes, con un traspaso, a veces mutuo, de rasgos estilísticos, temas iconográficos y modalidades de distribución de las imágenes.

La evolución gótica. Un momento de cambio decisivo en la historia de la arquitectura medieval y en la organización de los vanos está marcado por la consolidación del estilo gótico radiante, caracterizado por la exasperación de las proporciones alargadas y por las alturas vertiginosas, así como por la multiplicación de las nervaduras y por la subdivisión de los vanos para la luz en múltiples y estrechos arcos alancetados. Todo esto induce a los maestros vidrieros a adaptar las fórmulas iconográficas a los nuevos contornos oblongos de la vidriera, ordenando verticalmente las imágenes o sobrepasando los límites de las delgadas columnillas de separación de las monóforas para buscar efectos narrativos de conjunto entre una y otra monófora. Si ya alrededor de 1230 se había asistido a innovaciones de este tipo, ahora con la realización de la Sainte-Chapelle de París, de hacia mediados del siglo XIII, se llega a la obra maestra del Gótico radiante y al triunfo de la vidriera que sustituye casi todo el lienzo de muro (fig. 119). Abandonada la división de los vanos en varios niveles, se extiende en vertical ocupando gran parte de la altura de la capilla una única vidriera, cuyos elementos figurativos están enmarcados por círculos o cuadrifolios mixtilíneos superpuestos.

Otra fórmula expresiva desarrollada para las vidrieras múltiples, formadas por varios vanos juntos, es la que se puede observar en la cabecera de Saint-Urbain de Troyes, en la que las figuras enmarcadas por motivos arquitectónicos ocupan una «franja» de la vidriera para dejar amplias superficies entretejidas con una refinada y serena decoración geométrica. En efecto, después de un predominio de tonos azules y rojos, a partir de los años sesenta del siglo XIII, se asiste a un progresivo esclarecimiento cromático de las composiciones. Este fenómeno está relacionado con la ampliación de las ventanas, que deben iluminar una nueva arquitectura densamente intrincada de apéndices decorativos pero estructuralmente «reducida a los nervios», como escribió André Chastel. Al ampliar las superficies que había que proteger, se limitaba el empleo del costoso vidrio coloreado en favor del claro. La acentuada luminosidad de los interiores de las iglesias también se ha interpretado como reflejo de la contemporánea filosofía escolástica, que desarrollaba algunos principios de la metafísica de la luz de origen neoplatónico. En este drástico cambio estilístico desempeñaron un papel determinante los vidrios «placados», es decir, con varias capas, obtenidos durante la operación de soplado mediante la inmersión de la bola de vidrio claro en crisoles con una pasta de color más oscuro, rojo, verde o amarillo. Quizá fue aún más decisiva la invención de la técnica del «amarillo de plata» (lám. 32), cuyo primer ejemplo fechado se sitúa en Francia a comienzos del siglo XIV, y se conseguía mediante la aplicación de la limadura de plata para dorar porciones de placas de vidrio claro o aclarar las de color verde o rojo, y así crear motivos decorativos «en positivo» sobre un fondo de otro color, o cabellos y detalles de la ropa sin tener que

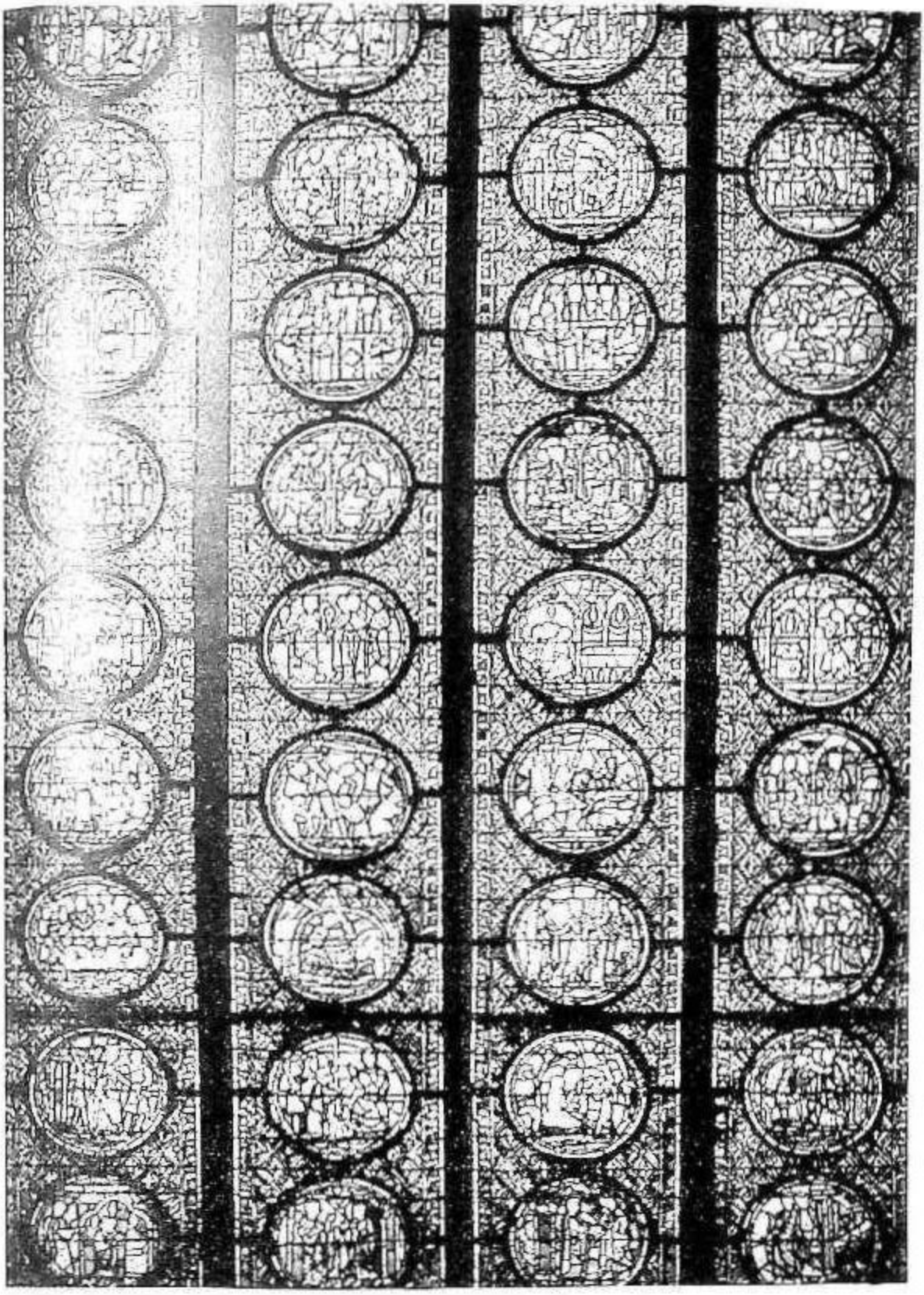


Figura 119. París, Sainte-Chapelle, vidrieras con historias de Judit y Job, vidrio pintado con grisalla, *ca* 1245.

unir otras placas de vidrio con los plomos. El uso más limitado del emplomado evitaba que se extendiera esa tela de araña de junturas metálicas que se superponía a las figuras comprometiendo la percepción unitaria de éstas. En este sentido permitía también la aplicación en caliente sobre las placas de gemas falsas o pastillas de vidrio para enriquecer los ropajes, crear joyas fingidas o guarniciones decorativas, como enseñaba Teófilo.

Estos cambios o, mejor dicho, progresos técnicos no parecen haber afectado todavía a la Italia de finales del siglo XIII, pues en la importante vidriera del rosetón absidal de la catedral de Siena predominan los colores fuertes, con unas energicas tonalidades verde oscuro, morado, rojo (lám. 31). El cabello de los ángeles está hecho con gruesos fragmentos de placas de un amarillo intenso, casi como un «casco» apoyado en las amplias losetas rosadas de los rostros. El intenso rojo placado que se repite en la vidriera no está explotado en todas sus posibilidades bicromas mediante el empleo de ácidos, como describirá poco tiempo después el ya mencionado vidriero Antonio da Pisa en su tratado técnico sobre las vidrieras (siglo XIV). Sin embargo, hay que reconocer la presencia de una hábil aplicación pictórica en el *recto* y el *verso* de las placas con objeto de subrayar el modelado, acompañada de la delicadeza en el trazado de los plomos y en la composición de las figuras que revelan una gran sensibilidad estética. En la intensidad de los tonos se ha advertido la influencia de la miniatura gótica y, en el trono de la Virgen, realizado con una intuida perspectiva, se reconoce una correspondencia con la contemporánea escultura arquitectónica toscana. La excepcionalidad de esta apreciable obra reside en sus proporciones grandiosas, de seis metros de diámetro, en la articulación de las figuras y los episodios narrativos sobre la vida de la Virgen y sobre todo en el modelado pictórico, para el que se ha pensado en la intervención directa de un gran maestro, tanto en la fase del proyecto como en el acabado con la grisalla, tal vez el joven Duccio di Buoninsegna.

Francesca Dell'Acqua

□ Antonio da Pisa, «Biblioteca del Sacro Convento, ms. 692», en Mecozzi, G. (ed.), *Vetrate: arte e restauro: dal trattato di Antonio da Pisa alle nuove tecnologie di restauro*, transcripción y notas paleográficas de P. Monacchia, notas técnicas de M. Verità, Milán, 1991; Leon Marsicano, *Chronica Monasterii Casinensis*, edición de H. Hoffmann, *MGH, Scriptores*, XXXIV, Hannover, 1980; Plinio el Viejo, *Historia Natural*, XIV, XVII, Madrid, Cátedra, 2002, Teófilo, *De diversis artibus – The Various Arts*, edición de C. R. Dodwell, Oxford, ²1986 [ed. cast.: *Las diversas artes*, México, Ediciones La Rana, 2002].

▷ *Corpus Vitrearum Medii Aevi*, I, Basilea, 1956; Aubert, M., Chastel, A., Grodecki, L., Gruber, J.-J., Mathey, F., Taralon, J. y Verrier, J., *Le Vitrail français*, Paris, 1958; Becksmann, R., *Deutsche Glasmalerei des Mittelalters*, I: *Voraussetzungen, Entwicklungen, Zusammenhänge*, Berlín, 1995, y II: *Bildprogramme, Auftraggeber, Werkstätten*, Berlín, 1992; Brenk, B., «Bildprogrammatik und Geschichtsverständnis der Kapetinger im Querhaus der Kathedrale von Chartres», *Arte Medievale* II serie, V, 2 (1991), pp. 71-96; Castelnuovo, E., *Vetrate medievali. Officine, tecniche, maestri*, Turín, 1994; Caviness, M. H., *Stained Glass before 1540. An Annotated Bibliography*, Boston, 1983; *id.*, «Le vitrail: recherches récentes», *Revue de l'Art* CVII (1995), pp. 5-7; Dell'Acqua, F., *«Illuminando colorat». La vetrata tra la tarda Antichità e l'alto Medioevo attraverso le fonti e l'archeologia*, Spoleto, 2003; Dell'Acqua, F. y Silva, R. (eds.), *Il colore nel Medioevo. Arte Simbolo Tecnica. La vetrata in Occidente dal IV all' XI secolo*, Actas de las Jornadas de Estudios (Lucca, 23-25 de septiembre de 1999), Lucca, 2001; Grodecki, L., *Vitrail roman*, Friburgo, 1977; Grodecki, L. y Brisac, C., *Le Vitrail gothique au XIIIe siècle*, Friburgo, 1984; Harden, D. B., «Domestic Window-Glass, Roman, Saxon and Medieval», en E. M. Jope (ed.), *Studies in Building History*, Londres, 1961, pp. 39-63; Kemp, W., *Sermo Corpo-*

reus. *Die Erzählung der mittelalterlichen Glasfenster*, Múnich, 1987; Lillich, M. P., «Gothic Glaziers: Monks, Jews, Taxpayers, Bretons, Women», *Journal of Glass Studies* XXVII (1985), pp. 72-92; Mendera, M. (ed.), *Archeologia e storia della produzione del vetro preindustriale*, Florencia, 1991; Oidtmann, H., *Die Glasmalerei*, vol. II, Colonia, 1898, pp. 33-44; Perrot, F., «La signature des peintre-verriers», *Revue de l'Art* XXVI (1974), pp. 40-45; Viollet-le-Duc, E.-E., «Fenêtre», en *id.*, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle* (1854-1868), tomo V [París, 1967], pp. 365-419, e *id.*, «Vitrail», *ibid.*, tomo IX, pp. 373-462; Wentzel, H., *Meisterwerke der Glasmalerei*, Berlín, 1951; Zakin, H., «Light and Pattern», en *Ratio fecit diversum. San Bernardo e le arti*, Actas del Congreso Internacional (Roma, 27-29 de mayo de 1991), vol. II, *Arte Medieval* II serie, VIII, 2 (1994), pp. 9-22.

→ láms. 29-32.

→ *véase también* **Pintura**.

Índice onomástico

Abrahams, Phyllis 281, 282, 285
Aceto, Francesco 216, 444, 584, 650, 651
Adalberto, arzobispo de Hamburgo y obispo de Bremen 611, 612
Adamesteanu, Dinu 186
Adam de Dore 613
Adamo Muscettola, Stefania 307
Adela, condesa de Blois 281, 282, 591, 593
Adelaida de Borgoña 517
Adelmanno, obispo de Milán 300, 302
Ademar de Chabannes 618
Adeodato, escultor 473
Adhémar, Jean 287, 322, 323
Adriano, Publio Elio, emperador 20, 358
Adriano I, papa 26, 350, 437, 459, 488, 557, 572
Adriano IV (Nicholas Breakspear), papa 255
Adriano V (Ottobono Fieschi di Lavagna), papa 489
Aeschlimann, Erhard 539, 550
Agilberto, obispo de París, santo 488
Agilulfo, rey de los lombardos 554, 555
Agnello, obispo de Rabean 331, 486, 569
Agnete, pintora en Winchester 620
Ago, duque de Friuli 555
Agostino di Duccio 16
Agostino di Giovanni 504
Agripina (Vipsania) Mayor 291, 292
Agustín, Aurelio, santo 114, 292-293, 298, 303, 314, 332, 490, 546, 590
Alberic, comitente 396, 589
Alberic, pintor en Canterbury 620
Alberti, Leon Battista 16, 347, 348
Alberto II, rey de Alemania, I como rey de Bohemia y Hungría, llamado el Ilustre 428
Alberto Magno, santo 67, 68, 501
Alberzoni, Maria Pia 114
Albini, Giuliana 115
Alcherio, Giovanni 649
Alcock, Susan E. 294
Alcuino de York 459, 528, 613
Aldo, San Giovanni in Conca 488
Alebrando, obispo de Bremen 611
Alejandro III de Macedonia, llamado Magno 319, 324, 548, 590, 637, 638, 640-642
Alejandro Severo, emperador 21
Alfano, arzobispo de Salerno 610
Alfonso II, rey de Asturias y León, llamado el Casto 249, 255
Alfonso X, rey de Castilla y León, llamado el Sabio 87, 325, 499, 616
Alfredo, rey de Wessex, llamado el Grande 599
Allard, Guy 67
Altfried, obispo de Hildesheim, santo 515
Altichiero 262
Aly, pintor en Barcelona 620
Amadeo VI de Saboya, llamado el Conde Verde 637, 638
Amadeo VII, llamado el Conde Rojo 445
Amadeo VIII, llamado el Pacífico 638
Ambrogio di Ser Pietro da Siena 649

Ambrosio, obispo de Milán, santo 516, 517, 530, 565, 597
Ambrosioni, Annamaria 114
Ames-Lewis, Francis 361
Amiano Marcelino 319
Amouric, Henri 456
Anacleto II (Pietro Pierleoni), antipapa 358
Anastasio I, emperador de Oriente 550, 552, 553
Anastasio el Bibliotecario 6, 620
Andaloro, Maria 241, 255, 584
Andenna, Giancarlo 113, 163, 164
Andrault-Schmitt, Claude 195
André de Fleury, abad 250, 574, 583
Andrea Cappellano 283
Andrea di Bonaiuto (Andrea Bonaiuti) 259
Andrea Pisano 349, 450
Andreae, Bernard 291, 322
Andreescu Treadgold, Irina 584
Andrés, apóstol, santo 31, 438, 575
Andrés, archidiácono de Soissons 315
Andrews, Francis Baugh 47, 528
Angeli, P. Fr. 228, 260, 439, 502, 591
Angelucci, Sergio 436, 444
Angilberto II, arzobispo de Milán 573
Angilberto de Saint-Riquier 58
Angilperga, emperatriz 560
Annibaldi, familia 261
Annibaldi, Riccardo 489
Anónimo Romano 258
Anselmo, abad de Bury St Edmunds 606
Anselmo, arquitecto 64
Anselmo, santo 597
Anselmo III da Rho, arzobispo de Milán 581
Antelami, Benedetto 97, 225, 305, 410, 481, 484, 492
Antelami, magistri 233
Antemio de Tralles 23, 48
Antinoo 299-301
Antoine, Jean-Philippe 259
Antoine de Lohny 541
Antonio, santo 43, 638
Antonio da Pisa 662, 666
Antonio de Rio 463
Arbeiter, Achim 52
Arcolao, Carla 653
Arduino, marqués de Ivrea, rey de Italia 157, 539
Arechi I, duque de Benevento 25-26
Areobindo, cónsul 527, 528
Ariès, Philippe 278
Ariperto I, rey de los lombardos 555
Aristóteles 68, 264, 371, 430
Armandi, Marina 506
Armi, Clement Edson 64, 420
Arminjon, Catherine 277
Arnolfini, Giovanni 639
Arnolfo di Cambio 298-301, 305, 322, 349, 455, 482, 485, 489
Arnott, Michael 550
Arslan, Ermanno A. 334, 560, 561
Artifoni, Enrico 162-164
Ascheri, Mario 165
Aser, biógrafo 599
Asioli, Luigi 225
Asselberghs, Jean-Paul 643
Astolfo, rey de los lombardos 556
Astorri, Antonella 165
Asuero, rey de Persia 361
Atala, abad de Bobbio 212
Atalarico, rey de los ostrogodos 551, 552
Atanasio, duque de Nápoles 560
Atsma, Hartmut 150
Aubert, Marcel 47, 666
Auer, Leopold 152
Augusto, Cayo Julio César Octavio, emperador 17, 18, 182, 299, 307, 355, 430, 463, 565
Ausonio, Décimo Magno de Burdeos 353
Autario, rey de los lombardos 554
Autenrieth, Johanne 463
Avagliano, Faustino 64, 243
Avagnina, Maria Elisa 256
Avanzi (Avanzo), Jacopo 262, 455
Avesgaud, obispo de Le Mans 150
Avril, François 151, 506, 593
Aymeric Picaud 251
Azkarate, Agustín 51
Azzone Visconti, señor de Milán 262, 612

Bacchi Della Lega, Alberto 99
Bächtold-Stäubli, Hanns 353, 354
Backhouse, Janet 335
Badagliacca, G. B. 42
Baduila (Totila), rey de los ostrogodos 49, 553
Bagnoli, Alessandro 506
Bagnoli, Martina 193

Balanda, Élisabeth de 584, 593
Balderico, obispo de Lieja 621
Baldini, Humberto 261
Balduccio, Giovanni di 490
Balduino II, emperador de Constantinopla 295
Balestracci, Duccio 88
Bandmann, Günter 25
Bango Torviso, Isidro Gonzalo 249
Banning, PNUD 609, 624
Banti, Octavio 162
Baracchini, Clara 63, 264, 456, 506
Barbarroja, *véase* Federico I, emperador
Barberi, Claudio 29
Barberi, Sandra 242
Barceló, Miquel 159
Barisano da Trani 40, 41, 442, 444
Barker, John W. 328
Barker, Nicolas 464
Barna da Siena 244
Barnet, Meter 537
Barocchi, Paola 584
Baron, Françoise, Baroni, Sandro 280, 537
Barral i Altet, Xavier 47, 122, 194, 249, 252, 506, 585, 586, 592, 593
Barsanti, Claudia 217
Bartalini, Roberto 506
Barthélemy, Dominique 278
Bartolomé de Trento 499
Bartolomeo Sarnito 463
Bascapé, Giacomo Carlo 625, 631-633
Bastgen, Hubert 298
Bataille, Nicolas 635, 636, 638
Batino, Sabrina 290
Battaglia, Salvatore 283
Battaglia Ricci, Lucia 264
Baudouin de Bailleul 640
Baudri de Bourgueil 281, 282, 285, 315, 591, 593
Bauer, Dieter R. 26
Bauer, Franz Alto 15, 22
Bauer, Rotraud 433
Baumetz, Pierre de 636
Baumstark, Rudolf 603
Baxandall, Michael 91, 353
Beato Angélico (Guido di Pietro, llamado el) 541
Beato de Liébana 326, 460, 592
Beaulieu, Michèle 477, 479, 492, 499
Beavan, Iain 550
Bechmann, Roland 83
Becht-Jördens, Gereon 58
Bechtold, André 263
Beck, Herbert 193, 194, 205, 224, 354
Becksmann, Rüdiger 666
Beckwith, John 537
Beda el Venerable 51, 235, 248, 362
Behling, Lottlisa 492
Beleth, Juan 238-239
Belisario 49
Bellosi, Luciano 610, 624
Belting, Hans 25, 44, 45, 236, 255, 259, 264, 284, 584
Benedetto da Maiano 583
Benedicto VII, papa 560
Benito Biscop, santo 248, 335
Benito de Nursia, santo 102
Benna, canónigo de San Paulino de Tréveris 619
Benoit, Fernand 295
Benoit, Paul 64
Bensi, Paolo 653
Benvenuto da Imola 601
Bercario, abad de Montier-en-Der, santo 306
Berenguer, Magín 249
Berman, Constance Hoffman 159
Bernabé Visconti, señor de Milán 482, 489
Bernabò, Máximo 243, 320
Bernard, Honoré 58
Bernardo de Angers 493, 597
Bernardo de Chartres 314
Bernardo de Claraval, santo 125, 464, 468, 470, 492, 501, 590, 591, 593, 614, 657
Bernardo, obispo de Hildesheim, santo 6, 7, 351, 354, 495, 521, 531, 595, 599, 615, 619
Bernardo, prior de San Fedele de Siena 628, 629
Bernardus Gelduinus 219, 485
Bernareggi, Ernesto 561
Berndt, Friedrich 523
Bernhardt, John William 113
Berschin, Walter 522
Berta de Saboya, emperatriz de Alemania 300, 303
Bertarido, rey de los lombardos 555
Bertelli, Carlo 55, 240, 245, 256, 299, 395, 506, 523, 561, 584

Bertelli, Gioia 523
Berti, Graziella 456
Bertoldo, monje de Zwiefalten 582, 607
Bertolotto, Claudio 163
Bertrand, obispo de Le Mans 150
Bertrand, Pascal-François 643
Bertrand, prior de Ganagobie 588
Bertuccio 314
Bertulfo, abad de Bobbio, santo 212
Bescellino, obispo de Bremen 611
Bettarini, Rosanna 584
Betto di Gieri 383, 384
Beumann, Helmut 61
Beyer, Andreas 361
Beyer, Victor 492
Beyerle, Franz 55
Bianchi Bandinelli, Ranuccio 302, 305
Bicci di Lorenzo 407
Bideault, Maryse 201
Biduino, escultor 323, 473
Bieler, Ludwig 333
Bierbrauer, Katharina 30, 308, 337, 339
Bierbrauer, Volker 145, 333
Bigarelli, Guido 487
Bihl, Michael 43
Billanovich, Guido 302
Binding, Günther 26, 47
Bing, Gertrud 643
Binski, Paul 256, 537
Bischoff, Berhard 32, 58, 342
Biscontin, Guido 456
Blaauw, Sible de 354, 357
Black, Antony 100
Black, Christopher F. 116
Blackburn, Mark 561
Blanc, Nicole 296
Blanchet, Adrien 64
Blanck, Horst 299, 350
Blas, santo 240
Blasius, abad de Santa Maria del Patir 589
Blay, Michae 365, 370
Bligny, Brenard 112
Bloch, Herbert 37, 444
Bloch, Peter 32, 274, 434, 435, 444
Blondel, Nicole 277
Blum, Pamela Z. 197, 198
Blume, Dieter 354
Boccaccio, Giovanni 260, 264, 265, 288, 566
Bock, Nicolas 261
Boeckler, Albert 40, 329, 444
Boesch Gajano, Sofia 102
Bognetti, Gian Piero 54
Bohemundo de Altavilla 440
Böhmer, Roland 523
Böhner, Kart 350
Boileau, Étienne 88, 89, 504, 525
Boissard, Jean-Jacques 292
Bologna, Giulia 77, 97, 107, 165, 299, 363, 497, 506, 550, 624
Bolvig, Axel 609, 624
Bolzoni, Lina 259, 265
Bompaire, Marc 567
Bonacini, Pierpaolo 153
Bonanni, Alessandro 217
Bonanno Pisano 40, 41, 63, 348, 442-444
Bonifacio IV, papa, santo 437
Bonifacio VIII (Benedetto Caetani), papa 349, 427, 565, 567, 627
Bonifacio dei Lupi, marqués de Soragna 262
Bonino, Giovanni di 583
Bonino da Campione 489
Bonnassie, Pierre 153
Bonne, Jean-Claude 333
Bonsanti, Giorgio 243, 406
Bonus, pintor en Lucca 541, 606
Bonvesin de la Riva 378
Bony, Jean 129
Boone, Marc 91
Bordone, Renato 106, 107, 113, 160
Borenius, Tancred 256
Borghini, Gabriela 291
Born, Ernest 59
Borromini (Francesco Castelli, llamado el) 55
Borso d'Este, marqués de Ferrara 96, 638-639, 640
Borsook, Eve 246, 407
Bortolami, Sante 177
Boser, Renée 433
Bosisio, Alfredo 54
Bosone, abad de San Giusto de Susa 588
Boteram, Rinaldo 639
Botticelli, Sandro (seudónimo de Alessandro di Mariano Filipepi) 16, 17
Bouard, Michel de 171, 177, 180, 278
Boucher, Bruce 361
Boucheron, Patrick 50

Boudolf, Jan (Jean de Bondol) 386, 635
Bougard, François 153, 176, 186
Bour, Rochus Stephanus 60
Bournand, Marie-Claire 54
Boutemy, André 313
Bozzoni, Corrado 47
Bracciolini, Poggio 462
Bradley, John William 539, 549
Brambilla Barcilon, Pinin 523
Branca, Vittore 264
Brandi, Cesare 223
Brandt, Michael 444, 523, 537, 603, 609, 624
Brunner, Robert 134, 550
Braun, Joseph 211, 270, 271, 273, 274, 276, 277
Braunfels, Wolfgang 27, 58, 61, 120, 137, 139, 340
Braunstein, Philippe 92
Bréhier, Louis 494
Brel-Bordaz, Odile 433
Brendel, Otto 311
Brenk, Beat 13, 20, 37, 39, 40, 52, 190, 275, 444, 666
Brepohl, Erhard 351
Brisac, Catherine 666
Brivio, Ernesto 66
Brockoff, Evamaria 32
Brogiolo, Gian Pietro 18, 49, 50, 55, 143-148, 171, 561
Broise, Henri 50
Brown, Elisabeth A. R. 197
Brown, Michelle P. 335, 337
Brown, Reginald Allen 157
Brown, Thomas Julian 331, 335
Bruce-Mitford, Rupert Leo Scout 335
Brugger-Koch, Susanne 271, 283, 402
Brühl, Carlrichard 149, 152, 164, 188
Brunelleschi, Filippo 349, 583, 595
Brunello, Franco 247, 365, 550, 653
Bruno, santo 140
Bruno de Magdeburgo 612
Brusatin, Manlio 365
Bucardo (Purchard) de Reichenau 508
Büchsel, Martin 64
Budde, Rainer 492, 523
Buddensieg, Tilmann 290
Budny, Mildred 331
Bühler, Hans-Peter 306
Bule, Steve 361
Bulst, Walther A. 643
Buri, Anna Rapp 643
Burresi, Mariagiulia 506
Buscheto, arquitecto 63, 64, 81
Butters, Susan Brown 18

Cabanot, Jean 492
Cabrol, Fernand 293, 295
Cadei, Antonio 66
Caedmon, poeta 605
Cagiano de Azevedo, Michelangelo 55, 186, 444, 523
Cagiati, Memmo 561
Caglioti, Francesco 299
Cahn, Walter 328
Cailleaux, Denis 201
Caillet, Jean-Pierre 122
Calabi Limentani, Ida 269
Caleca, Antonio 264, 313
Caleghin, Sonia 523
Calígula, emperador 355
Calixto II (Guido, conde de Borgoña), papa 255
Callori, Flavio 420
Calò Mariani, Maria Stella 183, 444
Calvano, teresa 256
Calzolari, Andrea 633
Calzona, Arturo 212, 226
Cambiaghi, Renata 604
Camerani Marri, Giulia 420
Camille, Michael 236, 550
Cammarosano, Paolo 70, 147, 163, 257
Campana, Augusto 28, 37, 91, 233, 307, 334, 434, 463, 637
Campbell, C. Jean 256
Campbell, Thomas 643
Camus, Marie-Thérèse 195, 523
Canavesio, Walter 456
Cándido, monje 59
Cándido, santo 494, 495
Cangrande I della Scala 489
Cansignorio della Scala 489
Cantarella, Glauco Maria 108, 112, 115
Capecchi, Gabriella 305
Capelli, Claudio 62
Capitani, Ovidio 106
Capo, Lidia 218, 444

Capocci, Pietro, cardinale 581, 627
Capponi, Carlo 227
Caramel, Luciano 54
Carandini, Andrea 312
Carassi, Marco 633
Cardini, Franco 290, 420
Carli, Enzo 415, 506
Carlos I, duque de Borgoña, llamado el Temerario 636
Carlos I, rey de los francos y de los lombardos, emperador, llamado Carlomagno 357, 556
Carlos II, emperador, llamado el Calvo 6, 300, 342, 390, 485, 528-529, 620
Carlos IV, rey de Francia, llamado el Bello 628
Carlos V, rey de Francia, llamado el Sabio 280, 288, 386, 536, 548, 602, 634, 635
Carlos VI, rey de Francia, llamado el Loco 602
Carlos I de Anjou, rey de Sicilia 84, 503, 562, 564, 566
Carlos II de Anjou, rey de Sicilia, llamado el Cojo 449, 450
Carlos Alberto, rey de Cerdeña 538
Carmichael, David L. 102
Carocci, Sandro 154
carolingios, dinastía franca 148, 250, 255, 291, 340, 390, 525, 527, 528, 532, 533, 553, 560, 617, 657
Carrara, familia 166, 262, 285, 354
Carrara, Vittorio 112
Carruthers, Mary J. 259
Cartari, Vincenzo 296
Casalis, Laura 274
Casamassima, Emanuele 464
Casiano, monje 102
Casiodoro, Flavio Magno Aurelio Senador 7, 53, 255, 335, 336
Cassanelli, Roberto 47, 55, 61
Cassano, Raffaella 183
Castellani, Luisa 162
Castellano, Aldo 54, 563
Castelnuovo, Enrico 9, 61, 63, 107, 108, 216, 218, 222, 239, 257, 263, 264, 272, 413, 492, 506, 624, 625, 633, 643, 666
Castelnuovo, Guido 105, 159
Catalina de Alejandría, santa 252
Catalina de Austria 489
Catalina de Valois 503
Catervo, santo 295
Causa, Raffaello 506
Cavalca, Domenico 265
Cavalieri Manasse, Giuliana 306
Cavallini, Pietro (Pietro dei Cerroni, llamado) 245, 256, 582
Cavallo, Guglielmo 221, 285, 329, 330, 635, 643
Caviness, Madeline Harrison 666
Cecchelli, Carlo 329
Cecchetto, Giacinto 177
Celestino III (Giacinto di Pietro Bobo), papa 439, 562
Cellini, Benvenuto 598
Celtis, Conrad 296, 297
Cencetti, Giorgio 165, 330
Cennini, Cennino 247, 354, 415, 644, 648, 649, 651, 653
Centrodi, Giuliano 506
Ceolfrid, abad de Wearmouth y Jarrow, santo 51, 335
Ceraunia, mujer del obispo Namacio de Clermont 615
Cerbone, obispo de Verona, santo 490
Cervini, Fulvio 444
Cesáreo de Heisterbach 499
Chapelot, Jean 50
Chapelot, Odette 64
Chartier, Roger 285
Chastel, André 664, 666
Chastellain, Georges 640
Châtelet, Albert 135
Chauvel, Alain 64
Chavannes-Mazel, C. 342
Cherry, John 603
Cherubini, Giovanni 420
Chevalier, Pascale 211
Chiaberto, Silvio 115
Chiappa Mauri, Luisa 115
Chierici, Gino 183, 404
Chittolini, Giorgio 91, 110, 159, 166
Christe, Yves 238
Christie, Archibald G. H. 433
Chroscicki, Juliusz A. 346
Chuonradus, monje 32
Chupungco, Anscar J. 211

Ciampini, Giovanni Giustini 289
Cicerón, Marco Tulio 15, 342
Cicinelli, Aldo 263
Cicogna di Rolando 606
Cielo, Luigi 444
Cimabue (Cenni di Pepo, llamado) 45, 581, 584
Ciociola, Claudio 267
Cioni Liserani, Elisabetta 633
Cioni, Elisabetta 633
Ciotta, Gianluigi 58
Cipriano, obispo de Cartago, santo 250, 576
Ciriaco, obispo de Ancona, santo 565
Ciriaco de Ancona 289, 291
Clara, santa 301
Clark, William W. 47
Clausberg, Kart 47
Claussen, Hilde 240
Claussen, Peter Cornelius 47, 231, 306, 444, 492, 584
Clemens, vidriero 662
Clemente IV (Guido Fulcoli), papa 426, 489
Clemente V (Bertrand de Goth), papa 426
Clemente VI (Pierre oger), papa 217, 634
Clemente Alejandrino 315
Clodoveo I, rey de los francos salios 57, 638
Clotario II, rey de los francos 57
Clovio, Giorgio Giulio 538
Coche de la Ferté, Étienne 299
Cola di Rienzo (Nicola di Lorenzo, llamado) 258, 297, 584
Coldstream, Nicolas 86
Collantes de Terán Sánchez, Teresa 87
Collareta, Marco 267, 507, 603, 604
Collins, Roger 342
Collodo, Silvana 88
Columbano, santo 102, 120, 212
Colombier, Pierre du 47, 82
Colombo, Serena 227
Colonna, familia 261
Comba, Rinaldo 120, 161
Comparetti, Domenico 353
Conant, Kenneth John 213, 215
Concina, Ennio 48
Conrado IV de Suabia, emperador 565
Constante II Heraclio, emperador de Oriente 436
Constantina, hija de Constantino I, emperador 570
Constantino I, emperador, llamado el Grande 18ss., 255, 270, 289, 294, 299, 305, 324, 325, 350, 351, 356, 357, 528, 572, 655
Constanza de Altavilla 488
Contamine, Philippe 278
Conti, Alessandro 262
Contini, Gianfranco 312
Cook, Walter William Spencer 506
Coornaert, Émile 90
Coppo di Marcovaldo 407, 580
Cordié, Carlo 54
Corio, Aloisio 380
Corio, Amico 380
Corio, Bellino 380
Corio, Donato 380
Corio, Gabriolo 380
Corsi Zoli, Donatella 299
Cortonesi, Alfil 49, 92, 111
Cosme el Viejo de Médicis 639
Cosset, familia 636
Cott, Perry Blythe 537
Coulet, Noel 87
Courajod, Louis 497
Courtenay, Lynn Towery 66
Courtillé, Anne 252
Cowdrey, Herbert Edward John 67
Cozzi, Enrica 263
Cracco Ruggini, Lellia 73, 74
Craemer-Ruegenberg, Ingrid 67
Creissen, Thomas 231
Cressier, Patrice 159
Cristina da Pizzano 288
Crodegango, de Metz, santo 60
Crosby, Sumner McKnight 197
Crossley, Paul 129
Crozet, René 68, 205
Cuisenier, Jean 50
Cumiano, obispo escocés, santo 488
Cunegunda, emperatriz, santa 421, 422
Cuniperto, rey de los lombardos 555, 560
Curzi, Gaetano 256
Cuscito, Giuseppe 211
Cutler, Anthony 299, 537
Cutolo, Alessandro 299
Czok, Kart 100

Dagoberto I, rey de los francos 57
Daiberto, obispo de Pisa 81, 161
Dalle Masegne, Jacobello 485
Dalle Masegne, Pierpaolo 485
Dalmases, Nuria 603
Dal Prà, Laura 262
D'Ancona, Paolo 539, 550
Dandolo, Andrea, dogo de Venecia 274, 583
D'Andria, Francesco 186
Danhiel, presbítero 58
Dante Alighieri 217, 264, 312, 420, 601
Dãntl, Alois 351
Daret, Jacques 641, 643
Dary, Robert 640
Dassmann, Ernst 354
Datini, Francesco 380, 420
David, Massimiliano 55, 211
David, rey de Israel 42, 300, 362, 410, 589, 590
Davis-Weyer, Caecilia 550, 624
Davril, Anselmo 271
Debbia, Monica 112
De Bernardi, Daria 523
De Boüard, Michel 171, 177, 180, 278
De Braye, Guillaume 298-300, 305, 489
De Carolis, Ernesto 307
Deer, Josef 354, 358
De Francovich, Géza 49, 97, 176, 225, 496-498, 501, 506
Degering, Hermann 329
De Gramatica, Francesca 328, 340, 344, 506
Degrassi, Donata 92
Deichmann, Friedrich Wilhelm 584
Delbrück, Richard 354, 355, 359
Delisle, Léopold 539, 550
Dell'Acqua, Francesca 666
Della Torre, Stefano 54, 454
Del Lungo, Isidoro 584
Delmarcel, Guy 643
Delogu, Paolo 261, 561
De Maffei, Fernanda 506
De Marchi, Andrea 262
De Marchi, Marina 146
De Marinis, Tammaro 539, 550
De Minicis, Elisabetta 456
De' Spagnolis, Marisa 307
De Winter, Patrick Marc 643
Delort, Robert 254, 269
Demetrio, comandante militar 331, 459
Démians d'Archimbaud, Gabrielle 420
Demócrito 646
Demouy, Patrick 193
Demski, Rainer 166
Demus, Otto 240, 250, 253, 405, 584, 617, 624
Denifle, Heinrich 247
Denzinger, Götz 340
Derbes, Anne 243
Deroeux, Didier 456
Derolez, Albert 464
Deschamps, Paul 241, 250, 254, 593, 624
Deshman, Robert 539, 550
Desiderio, rey de los lombardos 306, 513, 556, 558
Desiderio, obispo de Cahors, santo 150
Desiderio de Montecassino 36, 37, 40, 64, 215, 243, 363, 437, 541, 574, 586, 610s., 621, 623, 661
Destrez, Jean 550
Deuber-Pauli, Erica 205
Deusdedit, arquitecto 63
Di Francesco, Carla 46, 243, 248, 406, 456
Dickinson, Tania 51
Diocleciano, Cayo Aurelio Valerio, emperador 14, 17, 355, 356, 526
Dioscórides 643
Distelberger, Rudolf 433
Dodone, obispo de Módena 310
Dodwell, Charles Reginald 65, 82, 244, 444, 541, 550, 603, 624, 647, 652, 653, 666
Doehaerd, Renée 76
Dolci, Giovanni de 16
Domingo de Guzmán, santo 490, 497
Donà, *véase* Donato, Girolamo
Donatello (Donato di Niccolò Betto Bardi, llamado) 348, 453, 463, 482
Donati, Angela 16
Donato, Giovanni 456
Donato, Girolamo, llamado Donà 308-309
Donato, Maria Monica 204, 257, 262
Donato, obispo de Arezzo, santo 565, 630
Donato degli Albanzani 286
Donazzolo Crisante, Cristina 507

Donnino, santo 481
D'Onofrio, Mario 27, 39, 58, 492
Dourdin, Jacques 636
Douteil, Herbert 239
Draghi, Andreina 256
Draper, Meter 132
Drescher, Hans 435, 444
Drewes, Hans Leo 15
Drobna, Zoroslava 433
Drogón, obispo de Metz 529
Duby, Georges 114, 151, 278
Du Cange, Charles 142, 293
Duccio di Buoninsegna 415, 666
Du Colombier, Pierre 47, 82
Duchesne, Louis 15, 18, 255, 357, 443
Dumas, Françoise 567
Dümmler, Ernst 26, 58, 583
Duprat, Clémence-Paul 250
Durando, Guillermo 271
Durero, Alberto 296
Duval, Noel 117, 137
Duval, Yvette 53

Eadberto, obispo de Lindisfarne 51
Eadmero de Canterbury, monje 597
Eames, Elizabeth 456
Eames, Penelope 279, 281
Ebbone, arzobispo de Reims 529
Eckstein, Hans 123
Edith de Wilton, santa 541
Edmuns, Sheila 532
Eduardo III, rey de Inglaterra, llamado el Confesor, santo 489, 503
Egbert, Virginia Wylie 28-31, 399, 616, 624
Egberto, arzobispo de Tréveris 28-32, 35, 399, 530
Eggebrecht, Arne 444, 537, 603
Egidio, monje 67
Eginardo (Einhart) 26, 28, 274, 324, 350, 359
Eigil, abad de Fulda 59
Eilberto de Colonia 601
Elbern, Victor Heinrich 26, 57, 274, 603
Elena, Flavia Julia Augusta, santa 424
Elías, obispo de Bari 486
Ellger, Otfried 59
Eloy, obispo de Noyon, santo 57, 139
Elsner, Jas 18, 19
Elze, Reinhard 161
Emerano (Emmeram), obispo de Ratisbona 34, 35, 390, 508, 529
Emmenegger, Oskar 523
Emminghaus, Johannes h. 218
Enaud, François 252
Engelram, escultor de marfil 387, 531
Enlart, Camilla 603
Ennodio, Magno Felice, santo 168
Enrique, duque de Carintia 300, 303
Enrique II, emperador, llamado el Santo 32-36, 421ss., 425, 426, 485, 486, 505, 604
Enrique II, rey de Inglaterra y duque de Aquitania 248
Enrique III, emperador, llamado el Negro 543, 611
Enrique III, rey de Inglaterra 256, 446, 489
Enrique IV, emperador 128, 300, 301, 303, 424, 437
Enrique VII de Luxemburgo, emperador 489
Enrique de Blois, obispo de Winchester 6, 313, 621
Epifanio el Sapientísimo 324
Epstein, Steven 93
Erardo (Erhard), obispo de Ratisbona, santo 35
Erlande-Brandenburg, Alain 118, 135, 138, 204, 232, 416
Erler, Adalbert 353
Ermoldo Nigelo 255
Esch, Arnold 27, 290, 302, 313
Esdras (Ezra), sacerdote y escriba 320, 335
Español, Francesca 54, 101, 179, 269, 322, 324
Estacio, Publio Papinio 312
Esteban I, rey de Hungría, llamado el Santo 423
Esteban II, obispo de Clermont 494
Esteban protomártir, santo 261, 426, 615, 659
Estilicón, Flavio 486
Ethelwoldo, obispo de Winchester, santo 66
Etienne, Robert 88, 89, 115, 307, 504, 525
Ettlinger, Leopold David 17
Eucario, obispo de Tréveris, santo 30
Eusebia,santa 295
Eusebio de Cesarea 294, 330
Eustaquio, santo 41
Euw, Anton von 337, 537

Evans, Joan 359
Evemero 325
Everwinus, miniaturista 546
Ewald, Paul 290
Ewig, Eugen 150
Exner, Matthias 240, 242, 522, 523
Ezzelino III da Romano 187

Falaschi, Enid 260
Fallani, Giovanni 222
Fanelli, Giovanni 456
Fano Santi, Manuela 302
Fantini, Maria Pia 220
Fantuzzi, Marco 308, 310
Farnoux, C. 51
Faroaldo I, duque de Spoleto 555
Farr, Carol 337
Fasoli, Gina 161
Faventino 53
Favreau, Robert 250, 302
Fedele, Pietro 314, 629
Federico I, emperador, llamado en Italia Barbarroja 74, 163, 255
Federico II, emperador 7, 84, 159, 182, 187, 287, 291, 436, 447, 449, 482, 488, 565, 615
Federico I de Suabia, *véase* Federico I, emperador
Federico de Aragón, rey de Sicilia 307
Federico II de Suabia, *véase* Federico II, emperador
Federico de Montefeltro, duque de Urbino 639
Feldmann, Hans-Christian 205
Feldtkeller, Han 523
Feliciano, Felice 463
Felipe II, duque de Borgoña, llamado el Atrevido 536, 634, 637-638, 640
Felipe II, duque de Saboya, llamado Sin Tierra 638
Felipe III, duque de Borgoña y conde de Flandes, llamado el Bueno 431, 636, 639, 640, 641
Felipe IV, rey de Francia, llamado el Hermoso 503, 603
Felipe II Augusto, rey de Francia 182
Felix IV, papa 437, 568
Fensterbusch, Curt 523
Féraud, Raymon 294
Feré, Pierre 299, 355, 586, 636
Fernando I de León, llamado el Grande 531
Fernie, Eric 220, 223
Ferrucci, Francesco di Giovanni di Taddeo, llamado del Tadda 361
Feulner, Adolf 279
Février, Paul-Albert 137
Fibonacci, Leonardo (llamado Leonardo Pisano o Bigollo) 563
Fidanza, Giovan Battista 506
Fieschi, Guglielmo, cardenal 489
Filarete (Antonio Averlino, llamado el) 583, 594
Filippini, Francesco 539, 550, 624
Filis, cortesana 430
Fillitz, Hermann 299
Filocalo, Furio Dionisio 342
Filostorgio 294
Finan, obispo de Lindisfarne, santo 51
Fingernagel, Andreas 329, 330
Finó, José Federic 24, 68, 105, 158, 178, 183, 185, 188
Finoli, Anna Maria 583
Fiorilla, Salvina 56
Firpo, Máximo 162, 165
Fischer, Bonifatius 335
Florencio, monje 321, 322, 326
Floriano, Antonio C. 433
Flüeler, Christoph 68
Foca, emperador de Oriente 437
Focillon, Henri 189, 194, 240, 492
Fonseca, Cosimo Damiano 115, 162, 186, 243
Fornasari, Giuseppe 108
Fornasir, Giuseppe 55
Forsyth, Ilene H. 506
Fortino, Giovanni 566
Forzetta, Oliviero 313
Fossati, Felice 420
Fossier, Robert 49, 50, 61, 71, 172
Foulques du Temple 89
Fouquet, Jean 541
Fournier, Gabriel 145, 147, 148, 159, 171, 177, 178, 183, 185
Fox, Meter 337
Fra Giocondo da Verona 463
Frale, Barbara 114
Frances, Enric 44, 45, 54, 78, 79, 133, 179, 189, 190, 401, 431, 448, 503, 532, 596, 621, 628

Franceschino de Bardi 566
Francesco Sforza, duque de Milán 641
Francesconi,Giampaolo 105
Franchetti Pardo, Vittorio 84, 86
Francisco de Asís, santo 15, 43, 44, 133, 252, 265, 406, 425, 639, 660
Franco Mata, María Ángela 192
Franco, Tiziana 624
Francovich, Ricardo 49, 97, 176, 225, 420, 496-498, 501, 506
Frangioni, Luciana 420
Frankl, Paul 129, 133, 135
Franzoni, Claudio 289, 299, 302, 309
Fraschetti, Augusto 584
Frazer, Margaret English 40, 444
Fredegiso, abad de San Martín de Tours 341
Freedberg, David 265, 294
Freigang, Christian 193
Freri, Antonello 307
Frey, Kart 584
Fridh, Åke J. 255
Fried, Johannes 28
Friedberg, Emil Albert 271
Fritz, Johann Michael 604
Frizot, Michel 523
Froning, Heide 299
Frugoni, Chiara 63, 220, 248, 289, 294, 297, 302, 305, 313, 315, 323, 410, 588, 594
Fuchß, Verena 523
Fulco de Beauvais 313, 315
Fulco, pintor en Canterbury 620
Fulco, pintor de Saint-Aubin d'Angers 607, 662
Fumagalli, Vito 105, 492
Fumi, Luigi 582, 584
Furlani, Giuseppe 329
Furtwängler, Adolf 295, 299

Gaborit-Chopin, Danielle 388, 400, 506, 537, 593, 604, 633
Gaddi, Agnolo 662
Gachde, Joachim 342, 343
Gage, John 365
Gaibi, Agostino 420
Gaimster, David 456
Cayo Plinio Segundo, *véase* Plinio el Viejo
Gala Placidia 569, 656
Galavaris, George 320
Galerio, emperador 14
Galetti, Paola 50
Galgano, santo 407
Galilei, Galileo 296
Gallone, Antonieta 523
Galloni, Paolo 47
Gamber, Ortwin 420
Gandolfo, Francesco 42, 211, 220, 222, 584
Ganshof, François-Louis 147, 149, 151
García Avilés, Alejandro 325
Gardelles, Jacques 188
Gardner, Julian 259, 261, 630, 633, 642
Gargan, Luciano 313
Garibaldo, obispo de Ratisbona, santo 508
Garms, Jörg 492
Garrod, Heathcote William 168
Garzya Romano, Chiara 647, 653
Gasparri, Stefano 146, 147, 151
Gattamelata (Erasmo da Narni, llamado el) 482
Gaussin, Pierre-Roger 115
Gauthier, Marie-Madeleine 280, 604
Gautier Dalché, Jean 158
Gautier de Coincy 501
Gauzlin (Gozlin), abad de Saint-Benoît-sur-Loire 7, 250, 573, 621
Gavazzi, Carlo 181
Gebardo (Gebhard), obispo de Constanza, santo 493, 508, 517
Gelichi, Sauro 49, 50, 143-148, 157, 171, 456
Geminiano, obispo de Módena, santo 216, 310, 474
Genevois, Anne-Marie 550
Gensini, Sergio 159
Gentile, Luisa Clotilde 633
Gentile di Partino da Montefiore, cardenal 629, 630
Gerardo, cura 542
Geremek, Bronislaw 90, 98, 99
Gerlach, pintor de vidrieras 413, 620, 662
Germánico, Claudio César 51, 72, 132, 173, 269, 279, 340, 342, 354, 454, 502, 531, 551-553, 600
Gerone, obispo de Colonia 159, 495
Gerson, Paula Liebre 396, 593
Gervasio de Canterbury 465, 466, 492
Gervasio de Tilbury 295
Gheroldi, Vincenzo 653

Ghiberti, Lorenzo 348, 349, 482, 583
Ghirlandaio (Domenico Bigordi, llamado el) 16
Giacchero, Marta 355
Gian Galeazzo Visconti, duque de Pavía y de Milán 455, 637, 638
Giannatiempo López, Maria 506
Giardina, Andrea 312
Gibbon, Edgard 294, 312
Gibbs, Joan 331
Gibbs, Sharon L. 309
Gibson, Sheila 142
Gieysztor, Alexander 149
Gil Fernández, Juan 255
Gilabertus, escultor 492
Gilbert, Creighton E. 264
Gilberto, abad del monasterio de Maria Laach 589
Gimpel, Jean 47, 82, 90
Gionata, arzobispo de Otranto 588
Giorgio d'Alemagna (Giorgio Tedesco) 96
Giorgio della Strada 640
Giotto di Bondone 45, 257, 258, 260, 261, 262, 266, 288, 393, 406, 408, 415, 429, 450, 455, 482, 483, 582-583, 610, 612, 648
Giovannetti, Matteo 247, 257, 456
Giovanni, hijo de *Magister Cosmatus* 581
Giovanni da Montecorvino, arzobispo de Kanbalik 450
Girbertus, escultor 492
Girolamo d'Ascoli, *véase* Nicolás IV, papa
Gisela de Baviera, reina de Hungría 423
Gislebertus 8, 195, 469, 499
Gisulfo I, duque de Benevento 558
Giuliano da Rimini 262
Giunio Basso 311
Giuriolo, Elisabetta 633
Giusti, Martino 633
Glasberg, V. 584
Glass, Dorothy F. 42, 231, 366, 646, 666, 667
Glenisson, Jean 550
Gneuss, Helmut 335
Gnoli, Raniero 354, 357, 359
Gnudi, Cesare 223
Göbel, Heinrich 643
Godeberto, rey de los lombardos 555
Godefroy, obispo de Auxerre 614
Godman, Meter 342
Godofredo de Bouillon 614
Godofredo de Huy 601, 620
Goffredo di Alatri 627
Gofridus, escultor 469
Goldthwaite, Richard A. 90, 94, 97, 99
Gombrich, Ernst Hans 292
Gonzaga, familia 637-638
Gonzaga, Francesco, cardenal 638
Gonzaga, Ludovico, marqués de Mantua 640
González, Fernán 322
González Arce, José Damián 87
Goro di Gregorio 490
Goscelinus, monje de Canterbury 619
Gotofredo, arzobispo de Milán 517, 530
Gougaud, Louis 237
Gouron, André 78
Gozbert, monje 352
Grabar, André 248, 318-321, 326, 330, 401, 625
Graciano, canonista 271
Gradenigo, Giovanni, dogo de Venecia 583
Graf, Arturo 294
Grafton, Anthony 285
Gramaccini, Norberto 40, 345, 348-351, 353, 354, 444, 493
Grape, Wolfgang 282
Grassi, Liliana 583
Grassnick, Martin 181
Gray, Nicolete 464
Grayson, Cecil 347
Greci, Roberto 69, 93, 97, 98, 113, 420
Greenhalgh, Michael 322
Gregorio, clérigo 323
Gregorio I, papa, llamado Magno, santo 54, 55, 56, 236, 290, 331, 332, 339, 613
Gregorio II, papa, santo 335
Gregorio IV, papa 573
Gregorio VII (Ildebrando di Soana), papa, santo 108, 217, 232, 235
Gregorio IX (Ugolino, conde de Segni), papa 579
Gregorio de Tours 56, 57, 169, 249
Grenier, familia 636
Grenier, Pasquier 636, 639, 641
Gribomont, Jean 329
Griener, Pascal 312
Grierson, Philip 561, 567
Griffiths, David 51

Grimme, Ernst Günther 35, 306, 352
Grimoaldo, duque de Benevento y rey de los lombardos 55, 555
Grodecki, Louis 16, 122, 132, 133, 241, 654, 666
Grönwoldt, Ruth 433
Groppi, Angela 93
Grossato, Lucio 262
Grosseteste, Roberto, obispo de Lincoln 616
Grossi Bianchi, Luciano 165
Grossmann, Maria 369
Grote, Adreas 280
Gruamonte, escultor 473
Gruber, Jean-Jacques 666
Grzimek, Waldemar 523
Guadagnin, Rémy 50
Gualtiero, arzobispo de Palermo 310
Guariento di Arpo 262
Guarino Veronese (Guarino dei Guarini llamado) 462
Guberti Bassett, Sarah 350
Guccio di Mannaia 601, 625, 628
Gudiliva, conde 53
Gudiol Ricart, José 506, 621, 624
Guerri, Domenico 260
Guerrini, Olindo 653
Guglielmo, abad de San Juan Evangelista de Rávena 589
Guglielmo, escultor del primer púlpito pisano 487
Guglielmo, escultor de San Zenón de Verona 481
Guglielmo dei Pazzi, obispo de Arezzo 630
Guglielmotti, Paola 141, 142, 158
Guibert, abad de Nogent 313
Guicciardini, Sozzo 631
Guicciardini, Tuccio 631
Guidetto da Como 473
Guido, obispo de Acqui 587
Guido, obispo de Lescar 589
Guidobaldi, Federico 217, 593
Guiglia Guidobaldi, Alexandra 217, 593
Guillaume de Braye 489
Guillaume de Margerai 446
Guillermo, abad de Hirsau 82
Guillermo, abad de Saint-Thierry 614
Guillermo I, rey de Inglaterra, llamado el Conquistador 282, 423, 591
Guillermo I, rey de Sicilia, llamado el Malo 578, 588
Guillermo II, rey de Sicilia 40, 42, 578
Guillermo II, obispo de Troia 441
Guillermo de Durfort 382
Guillermo de Sens 466
Guillermo de Tiro 614
Guillermo de Volpiano, santo 67, 125, 486
Guineau, Bernard 365, 366, 653
Guisana, mujer de Landolfo Butrumile 37
Gunzo, monje 67
Gury, François 296
Gusmin de Colonia 349
Gutmann, Joseph 321

Hārun al-Rashid, califa 425
Habsburgo, dinastía 431, 640
Hadot, Ilsetraut 66
Hahn, Wolfgang 561
Hahnloser, Hans R. 271, 274, 283, 402
Halleux, Robert 652-654
Hamann-Mac Lean, Richard 314
Hamel, Christopher de 547, 550
Hamesse, Jacqueline 67
Hampe, Kart 26
Hangleiter, Hans Michael 240
Hänsel, Sylvaine 192
Harden, Donald Benjamín 666
Hartmann, Ludo Moritz 290
Hartmann, Wilfried 28
Hartmann von Aue 430
Harvey, John Hooper 47, 65
Haskell, Francis 294, 323
Haury, Jacob 49
Haussherr, Reiner 433, 496, 497
Haverkamp, Alfred 107, 150
Hawthorne, John 647
Hearn, Millard Fillmore 493
Héber-Suffrin, François 340
Heers, Jacques 161, 165
Heikamp, Detlef 280
Heit, Alfred 150
Heitz, Carol 58, 59, 120, 340
Heliogábalo, Marco Aurelio Antonino, emperador 20, 21
Héliot, Pierre 150, 178
Heller, Eva 365
Hengevoss-Dürkop, Kerstin 193, 194, 205, 224

Henry, pintor en Winchester 256, 446, 620, 643
Heraclio, escritor 647, 649
Heraclio I, emperador de Oriente 554, 557, 558
Hércules I de Este, marqués de Ferrara 638
Heribert, monje 28, 29
Heriberto, arzobispo de Colonia, santo (de Deutz) 35
Herimann de Colonia 304
Herklotz, Ingo 358, 493
Herlihy, David 278
Hermágoras, obispo de Aquileya 576
Hermanès, Theo-Antoine 205
Hermann, Alfred 357
Hertlein, Edgar 44
Herrwig, abad de Grosskomburg 274
Herveus, sacristán de Bury St Edmundo 606
Hessen, Otto von 240, 334
Hiestand, Rudolf 26
Hilario, papa, santo 437
Hildebert, miniaturista 545, 546
Hildeberto de Lavardin, obispo de Tours 150, 623
Hildebrando 438
Hilduino, abad de Saint-Denis 121
Hillinus, canónigo 32
Hirmer, Max 118, 123, 274
Hiscock, Nigel 66
Hodges, Richard 142, 250
Hoernes, Martin 523
Hoffmann, Hartmut 26, 28-29
Hoffmann-Krayer, Eduard 354
Hofmeister, Adolf 36
Hohmann, Susanne Beatriz 412, 521, 523
Holder-Egger, Oswald 358
Holländer, Hans 311
Holmquist, Wilhelm 604
Hölscher, Tonio 299
Holt, Elizabeth Gilmore 593, 624
Homero 324
Honorato, obispo de Novara 168
Honorio, Flavio 300, 569
Honorio III (Cencio Savelli), papa 579
Honorio de Autun 227, 229, 241, 265, 658
Horacio Flaco, Quinto 15, 296, 313
Horn, Walter 59
Hubert, Étienne 82, 176
Hubert, Jane 102
Hubert, Jean 118, 120
Huek, Irene 604
Hugo d'Oignies 600
Hugo de Provenza, rey de Italia 152
Hugo de San Víctor 620
Hugot, Leo 27
Huizinga, Johan 277
Hunter, George Leland 643
Husson, Eric 87
Huygens, R. B. C. 323, 363
Hye, Franz Heinz 161

Ibn Yubayr 578, 584
Ildebrandino, obispo de Arezzo 630
Ildebrando di Soana, *véase* Gregorio VII
Ilg, Albert 354
Imad, obispo de Paderborn 495
Inés de Hungría 428
Inocencio I, papa, santo 570
Inocencio II (Gregorio Papareschi), papa 255, 358
Inocencio III (Giovanni Lotario, conde de Segni), papa 277, 439, 579
Inocencio IV (Sinibaldo Fieschi, conde de Lavagna), papa 44, 45, 581
Iohannes, pintor en Aquisgrán y Lieja 621
Isabel de Baviera, reina de Francia 602, 637
Isabel de Portugal 431
Isarn, abad de San Víctor 488
Isidoro, miniaturista de Padua 541
Isidoro de Mileto 23, 48
Isidoro de Sevilla, santo 52-54, 55, 173, 325, 362, 507, 510, 522, 593, 643
Ismael, duque de Pulla 422
Iulianus, escultor 492
Iuvianus, escultor 491
Iuvintinus, escultor 491

Jacob, pintor en Canterbury 620
Jacobo IV de Matsch 418
Jacobo de Vorágine 499
Jacobsen, Werner 59
Jacomo di Lotto 582
Jacopo, fray 581
Jacopo da Roseto 95
Jacopo della Quercia 45, 453
Jacopo di Cambio 428
Jacques de Baerze 506

Jaime II de Aragón, I de Sicilia, llamado el Justo 631
Jalabert, Denise 248, 493
James, Montague Rhodes 624
Janin, Raymond 335
Jansen, Beatrice 433
Jansen-Sieben, Ria 653
Janson, Horst Woldemar 493
Jarnut, Jörg 148
Jean, duque de Berry, *véase* Jean de Valois
Jean de Haze 636
Jean de l'Ortie 640
Jean de Valois, duque de Berry 288, 536, 548, 634, 637
Jelicic-Radonic, Jasna 211
Jerónimo, santo 21, 42, 225, 335, 605
John de Grandisson, obispo de Exeter 536
Jones, Gwilym Peredur 73, 76
Jope, Eduard Martin 666
Jorge, santo 41, 242, 275, 382, 383, 476, 627, 628
Jorge de Liechtenstein 263
Joubert, Fabienne 281, 641, 643
Jouvellier, Pierre 523
Juan II, rey de Francia, llamado el Bueno 634
Juan VII, papa 319, 571
Juan VIII, antipapa 485
Juan XXII (Jacme Duesa), papa 448
Juan Bautista, santo 41, 384, 431, 432, 437, 478, 519
Juan Damasceno, santo 321
Juan de Judenburg 506
Juan de Salisbury 313
Juan el Diácono 570, 583
Juan Evangelista, santo 569, 581, 589
Juana II, condesa de Évreux, reina de Navarra 628
Juliano Argentario 569
Julio Africano 646
Jungmann, Josef Andreas 211
Justiniano I, emperador de Oriente 23, 25, 48, 144, 324, 553, 569
Justino, cónsul 527

Kähler, Heinz 22-24
Kapr, Albert 464
Karge, Henrik 192
Kaspersen, Søren 609, 624
Kasten, Brigitte 26
Kautzsch, Rudolf 24
Keller, Hagen 34, 35, 106, 153
Keller, Harald 494
Kemp, Wolfgang 666
Kendrick, Thomas D. 335
Kerald, monje 28, 29
Kerscher, Gottfried 523
Kessler, Herbert Leon 236, 237, 241-243, 319, 326, 329
Kier, Hiltrud 593
Kimpel, Dieter 61, 129, 194, 200, 203
King, Donald 136, 256, 433
Kinney, Dale 305
Kirmeier, Josef 32
Kitzinger, Ernst 237, 240, 319, 328, 329, 331, 353, 584, 592, 593
Klauser, Theodor 23, 60, 295
Klein, Peter K. 30, 32, 308
Kleinbauer, W. Eugene 331
Kluckhohn, Edwin 493
Kluge, Kart 352
Knuttel, Gerard 464
Koechlin, Raymond 537
Koehler, Wilhelm R. W. 215, 328, 329, 331, 336, 339-343, 390, 623, 624
Kohlhaussen, Heinrich 283
Kolias, Taxiarchis G. 420
König, Roderich 345
Konrad von Jungingen, duque de Austria 637
Kossack, Georg 57
Krämer, Werner 293
Krautheimer, Richard 25, 117, 211, 231, 349
Kreisel, Heinrich 282
Krenn, Stefan 433
Kroos, Renate 433
Krusch, Bruno 56, 57
Kubach, Hans Erich 59, 123, 132
Kübel, Wilhelm 68
Kuhns, Richard 264
Kurmann, Peter 193, 198, 202, 203, 204, 205
Kurmann-Schwarz, Brigitte 198, 202
Kurth, Betti 643
Kurze, Wilhelm 111

Ladislao de Anjou-Durazzo, rey de Nápoles, llamado el Magnánimo 565
Ladner, Gerhart B. 255

Lalou, Elisabeth 633
Lamberto d'Ardres 177
Lambrechts, Pascale 87, 91
Lane, Elga 609, 624
Lanciani, Rodolfo 291, 303
Lando di Pietro 504
Landolfo Butrumile 37, 438
Landulfo el Viejo 299
Lanfranco, arquitecto 63, 215, 216, 218, 220, 289, 307, 469, 492
Laporte, Jean 67
La Rocca, Cristina 73, 147, 157, 175, 275, 448, 612
Larsson, Lars Olaf 333, 339
Lasko, Meter 274, 537, 604
Laudato, Matteo 177
Laurent, Marie-Hyacinthe 633
Lausberg, Heinrich 13, 43
Lautier, Claudine 201
Lavagne, Henri 584, 593
Lavin, Irving 273
Lazarev, Viktor Nikitic 584
Lazzari, Tiziana 141
Le Goff, Jacques 47, 71, 624
Le Prévost, Auguste 293
Le Roux, L. 67
Lebecq, Stéphane 80
Lecce, Michele 73
Leclerq, Henri 293
Lefébure, Amaury 643
Lefèvre-Pontalis, Eugène 47
Legner, Antón 238, 272, 346, 506, 537, 604
Lehmann-Brockhaus, Otto 15, 36, 244, 247, 346, 359, 507, 522, 550, 593, 624
Lehmann-Hartleben, Kart 352
Leicht, Pier Silverio 74
Leithe-Jasper, Manfred 433
Lemarignier, Jean-François 111
Leo, Friedrich 56, 58, 168, 337, 561
León I, papa, llamado Magno, santo 255, 571
León III, papa, santo 27, 255, 357, 571, 572
León X (Giovanni de Médicis), papa 639
León Marsicano (Leone di Montecassino, llamado) 36, 216, 363, 444, 574, 584, 610, 661, 666
Leonardo di Giovanni 383, 384
Leonardo di Simone 662
Leonate, abad de Casauria 442
Leonello de Este, marqués de Ferrara 638, 641
Lethaby, William Richard 24
Levin, Inabelle 329
Lewis, Bernard 79, 534
Liceti, Fortunio 296
Licinio, Raffaele 86, 159
Licinio, Valerio Liciniano 20
Liebenwein, Wolfgang 285, 288
Lillich, Meredith Parsons 667
Lindsay, Wallace Martin 53, 522
Lisner, Margrit 506
Liuthard, miniaturista y amanuense 390, 529
Liutprando, rey de los lombardos 55, 555
Lobbedey, Uwe 15
Loerke, William C. 329
Lomartire, Saverio 54, 240, 492
Lombardo della Torre, obispo de Vercelli 454
Lombardo, Luigi 112
Lombardo, Pedro 541
Longo, Valentina 335
Lopicinus, pintor en Coira 620
L'Orange, Hans Meter 523
Lorenz, Sönke 26
Lorenz, Udo 523
Lorenzetti, Ambrogio 246, 257, 407, 626
Lorenzetti, Pietro 243
Lorenzo, santo 240
Lorenzo de Médicis, llamado el Magnífico 280, 383, 639
Lorenzo di Niccolò Acciaiuoli 383
Lorren, Claude 51
Lotario, rey de Francia 342
Lotario I, rey de Italia y emperador 255, 259, 513, 599
Lotario II, rey de Italia 152
Lotario II de Suplimburgo, emperador, III como rey de Alemania e Italia 74
Lotario II de Walbeck, conde 519
Lotario di Segni, *véase* Inocencio III, papa
Louis, Réné 134, 342, 494, 523, 550, 654
Lowe, Elias Avery 335
Löwe, Heinz 333
Luca della Robbia 450
Lucas, evangelista, santo 517, 543, 579, 583
Lucci, Maria Luisa 18, 354
Luce, Arthur Aston 49, 147, 288, 290, 333, 523, 561

Lucherini, Vinni 216, 444, 584
Lucía, santa 262, 567
Lucio III (Ubaldo Allucingoli), papa 488
Lucioni, Alfredo 114
Ludovico I, rey de los Francos y emperador, llamado Pío 513
Ludovico II, emperador 73, 513, 560
Luitcarda, mujer de Enrique, duque de Corintia 300
Luis I, duque de Anjou, rey de Nápoles y Sicilia 634
Luis IX, rey de Francia, santo 68, 88, 502
Luis VIII, rey de Francia, llamado el León 660
Luiselli, Bruno 168
Lunz, reimo 523
Lupi di Soragna, Bonifacio 262
Lupi di Soragna, Raimondino 262
Lupo de Ferrières, Luscombe, David Edgard 313
Lusignan, Serge 67

Mabillon, Jean 291
Macelmo, pintor de San Cugat del Vallés 620
Maestro de Berlín 536
Maestro de Castelbarco 262
Maestro de Chertsey 446
Maestro de Coëtivy 636
Maestro de Echternach 531
Maestro de Flémalle 432, 636
Maestro de Isaac 45
Maestro de Kremsmünster 536
Maestro del Códice de san Jorge 612
Maestro de Lonigo 454
Maestro de los apóstoles de Nuremberg 454
Maestro del Registrum Gregorii 29, 530, 621
Maestro de la Virgen de Maguncia 621
Maestro de San Clemente de Tahull 622
Maestro Engelram, *véase* Engelram, escultor de marfil
Maestro Francesco 247
Maestro G. Alpais 601
Maestro Gregorio 323, 324
Maestro Mateo 475
Maestro Mazulo, arquitecto de Pomposa 63, 452
Maestros de Antelamo, *véase* Antelami, magistri
Maetzke, Anna Maria 506
Magister Cosmatus 581
Magister Franciscus 581
Magister Gregorius 315, 323, 353, 363
Magister Hugo 606
Magister Petrus de Sancto Audemaro 649
Magrini, Sabina 335
Maguire, Henry 567
Mahaut, condesa de Artois 503, 634
Mainardo, conde del Tirol 565
Mainstone, Rowland J. 25
Maire Vigueur, Jean-Claude 85, 92, 161, 166, 205
Maître Honoré 604, 605
Majocchi, Piero 55
Malatesta, Segismundo Pandolfo, señor de Rímini 16, 184
Malcolm III, rey de Escocia 549
Mâle, Émile 250, 267
Malraux, André 348
Malvezzi Campeggi, Leonello 291
Manfredo de Suabia 166
Mango, Cyril 21, 23, 325, 525
Manion, Margaret Mary 243
Mannius, abad de Evesham 619
Mannoni, Tiziano 54, 62, 142, 561
Mansel, Arif Müfid 19
Mansi, Giovanni Domenico 52
Mantegna, Andrea 262, 463
Marangoni, Giovanni 290
Marasovi, Tomislav 18
Marcadella, Giovanni 506
Marciano Capella 7, 53
Marco Aurelio Antonino (Caracalla), emperador 20, 294, 324, 350
Marco Polo 548
Marco Romano 504
Marcos, evangelista, santo 300, 319, 334, 343, 454, 517
Margarita, reina de Escocia, santa 549
Margarita de Beaumont 503
Margarita de Brabante, reina, mujer de Enrique VII 489
Margarita de Nevers, reina, duquesa de Borgoña 503
María de Hungría, reina de Sicilia 489
María Magdalena, santa 519
María Teresa, archiduquesa de Austria 538
Mariani Canova, Giordana 285

Marinelli, Claudio 444
Marmitta, Francesco 538
Marrou, Henri-Irénée 268
Marsden, Richard 335
Marshall, Anne 610, 624
Marsilio, rey 615
Martellotti, Giovanna 204
Martin, Frank 45
Martin, Henri-Jean 550
Martin, Jean-Marie 176
Martín I, rey de Aragón y de Sicilia, llamado el Viejo 637
Martín V (Oddone Colonna), papa 45, 639
Martín de Tours, santo 56
Martini, Aldo 626, 633
Martini, Simone 257, 541, 606, 612, 622, 626
Martino, cura 500
Martino, obispo de Rávena 515
Massabò Ricci, Isabella 633
Mastino II della Scala 489
Mateo, apóstol, evangelista, santo 283, 319, 320, 334, 335, 341, 391, 412, 415, 475
Materno, obispo de Milán, santo 30
Mathey, François 666
Mathias, Meter 66, 73, 620
Matilde, abadesa de Essen 494
Matilde de Bayeux, reina 417
Matschke, Klaus-Peter 100
Matteo da Campione, escultor 487
Matteo da Viterbo, *véase* Giovannetti, Matteo
Matteo di Acquasparta, obispo de Porto y Santa Rufina 628-630
Matthew Paris 351, 541, 620
Matthiae, Guglielmo 255, 444, 584
Maurici, Ferdinando 171
Mauricio, santo 517
Mauricio Tiberio, emperador 554
Mauro di Amalfi 37
Mauro hijo de Pantaleone, mercader amalfitano 36, 439
Maximiano, arzobispo de Rávena 217, 485, 527, 528, 569
Maximiano, emperador 186
Mayeur, Jean-Marie 103
Mayolo, abad de Cluny 123
Mazulo, arquitecto de Pomposa 63, 452
Mazulo, magister, *véase* Mazulo, arquitecto de Pomposa
Mazzatinti, Giuseppe 550
Mazola Bedoli, Girolamo 225
McKendrick, Scout 643
Mckillop, Susan 361
Meckseper, Cord 26, 27
Mecozzi, Gianantonio 666
Médicis, familia 361
Médicis, Giovanni de 16, 639
Médicis, Lorenzo de, *véase* Lorenzo de Médicis
Médicis, Piero de, *véase* Piero de Médicis
Meehan, Bernard 333
Meinwerk, obispo de Paderborn 15
Melczer, William 40, 444
Meliore di Jacopo 580
Mély, Fernand de 47, 539, 550
Memmi, Lippo 257
Mende, Ursula 36, 40, 348, 389, 444
Mendera, Marja 667
Menghin, Wilfried 420
Menjot, Denis 87
Mérel-Brandenburg, Anne-Bénédicte 118
Mérimée, Próspero 608
Merlo, Grado Giovanni 108, 115
Merlo, Paolo 181
Merrifield, Mary Philadelphia 366
Merzario, Giuseppe 55
Mesqui, Jean 177, 178
Messerer, Wilhelm 493
Meyer, Peter 333
Meyer, Ruth 493
Meyerson, Ignace 366
Meyvaert, Paul 646, 654
Miccoli, Giovanni 108, 110
Michel, André 250, 365
Middleton, John Henry 550
Mielsch, Harald 299
Mietke, Gabriela 15
Mietto, Daniela 456
Migne, Jacques-Paul 235, 236, 241, 248, 492, 523
Mignot, Jean 68
Miguel Ángel Buonarroti 361, 367
Miguel, santo 510, 544, 555
Mihalik, Alessandro 604
Milanesi, Gaetano 349, 420
Milani, Giuliano 165
Millán (Emiliano) de la Cogolla, santo 531
Miller, Edgard 86

Milojcic, Vladimir 523
Mirón 353
Missaglia (Tommaso di Pietro Negroni da Ello, llamado) 380, 420
Mitchell, John 142, 250
Möbius, Friedrich 194, 493
Molinier, Émile 254, 603
Monacchia, Paola 666
Monciatti, Alessio 235, 239, 406, 408, 583, 584, 625
Monneret de Villard, Ugo 75
Montesano, Marina 103, 290
Montevecchi, Benedetta 270, 275
Montfaucon, Bernard de 198
Monticolo, Giovanni 75, 97
Mor, Carlo Guido 105, 107, 145
Moralejo, José Luis 255
Moralejo, Serafín 218, 323
Morelli, Giovanni di Paolo 284
Moretti, Italo 113
Moricca, Humberto 54
Morino, Alberto 288
Morison, Stanley 464
Mornet, Elisabeth 49
Morrison, Keith 523
Morrison, Cécile 561
Morrona, Alessandro da 299
Morsbach, Meter 203
Mortet, Victor 593, 624
Motta, Emilio 177, 178, 180, 420
Moulin, Léo 114
Muck, Franz J. 59
Muel, Francis 386, 643
Mueller, Reinhold C. 567
Mühlbächer, Eva 523
Müller, Irmgard 433
Müller-Christensen, Sigrid 433
Müller-Wille, Michael 333, 339
Mundy, E. James 354
Muraille-Samaran, Colette 67
Muratori, Ludovico Antonio 55, 235, 261, 322, 584
Murialdo, Giovanni 561
Murray, Stephen 201, 203
Musca, Giosuè 86
Musso, Luisa 302
Mütherich, Florentine 30, 32, 33, 35, 122, 308, 328, 329, 340, 342, 343, 390, 409, 524
Muzika, Frantisek 464
Muzzi, Andrea 633

Nadi, Gaspare 99
Namacio, obispo de Clermont, santo 615
Nanni di Banco (Giovanni di Antonio di Banco, llamado) 482
Nardella, Cristina 323
Nardini, Stefano, obispo de Milán 638
Nechtan, rey de los pictos 51
Nees, Lawrence 335, 340
Negri Arnoldi, Francesco 307
Negroni da Ello, familia 380
Nepoti, Sergio 456
Nerón, emperador 355
Nerón César 291, 292
Netzer, Nancy 339
Newton, Isaac 370
Niccoli, Niccolò 462
Nicecio, obispo de Tréveris 168
Nicodemo, escultor 486, 522
Nicola Pisano 487, 490
Nicolás I, papa, santo 459
Nicolás III (Giovanni Gaetano Orsini), papa 244, 581
Nicolás III de Este, marqués de Ferrara 638
Nicolás IV (Girolamo Masci), papa 426, 581, 601, 630
Nicolás de Mira o de Bari, santo 41, 479, 486
Nicolás de Verdún 8, 252, 272, 401, 601
Nicole, Jules 78
Nicoló, escultor 481, 492
Nicoló d'Angelo 486
Nicoló da Padova 262
Nicómacos, familia 306, 526
Nikolajevic, Ivanka 299
Nilgen, Ursula 30
Nimmo, Mara 247
Nivardo, pintor en Fleury 250, 621
Nobili, Mario 45, 111
Noel, William 342
Norberg, Dag 236
Norberto de Xanten, obispo de Magdeburgo, santo 518
Nordenfalk, Carl 248, 328, 330, 332, 333, 335, 339, 341, 606, 621
Nordhagen, Per Jonas 245, 395, 594

Nordström, Carl-Otto 326
Norton, Christopher 456
Notger, obispo de Lieja 531
Novara, Paola 50, 147, 168, 240, 404, 456, 585, 589, 608, 615
Novati, Francesco 420
Noyé, Ghislaine 49, 176
Numa Pompilio 354
Nussbaum, Otto 211

Oakeshott, Walter 253
Occhipinti, Elisa 107
Ochsenbein, Meter 59
Octavio, *véase* Augusto, Cayo Julio César Octavio
Oderisio II, abad de Montecassino 438
Oderisio da Benevento 441
Odoacro, rey de los lombardos 186, 550-552, 569
Odofredo, jurista de Bolonia 547
Odolrico, monje de Saint-Julien de Tours 621
Odón de Conteville, arzobispo de Bayeux 423
Odón de Metz 60
Oertel, Robert 245
Oexle, Otto Gerhard 72
Oglerio de Locedio 501
O'Hara, Michael Dennos 371, 561
Ohly, Friedrich 362
Oidtmann, Heinrich 667
Oldorico, monje 250
Oldrado da Tresseno, podestà de Milán 482
Oliba, abad de Ripoll 82
Olivetti, Carla 247
Oltrogge, Doris 28, 29
O'Mahony, Felicity 337
Onda, Silvano 523
Onians, John 493
Opicino de Canistris 299, 313
Orcagna, Andrea (Andrea di Cione, llamado) 485, 582
Orderico Vitale 77
Orlandi, Giovanni 347
Orlandoni, Bruno 594
Orofino, Giulia 221
Orriols, Alsina 318
Ortalli, Gerardo 258
Osborne, John 258
Osmund, pintor en Canterbury 620
Oswald, Friedrich 59
Otberto, marqués 587
Otón I, emperador y rey de Alemania, llamado el Grande 61, 104, 122, 435, 516, 517, 530
Otón II, emperador y rey de Alemania 28, 34, 104, 516, 517, 573
Otón III, emperador y rey de Alemania 35, 104, 310, 530, 539, 621
Otón IV de Brunswick, emperador 426
Otón de Frisinga 313
Ottaviano, pintor 262
Overbeck, Johannes 353
Ovidio Nasón, Publio 346

Pablo, apóstol, santo 33, 35, 53, 191, 208, 214, 244, 301, 307, 314, 422, 428, 521, 543, 544, 570, 573, 579, 606
Pablo de Bernried 235
Pace, Valentino 443, 625, 630
Pace di Valentino 625, 630
Pächt, Otto 253, 254, 332, 343, 550
Pagella, Enrica 205, 289, 507
Palladio, Andrea 455
Pallavicino, Guido 382
Palma, Marco 335
Palma Venetucci, Beatrice 296
Palol, Pedro de 118, 123, 321
Panella, Clementina 18-20
Panero, Francesco 158
Panofsky, Erwin 190
Panofsky-Soergel, Gerda 276, 624
Pantaleone, presbyter, mosaiquista en Otranto 588
Pantaleone di Pantaleone Viarecta 438
Pantaleone Viarecta 438
Pantaleone di Mauro di Pantaleone 36, 439
Panvini Rosati, Franco 567
Paolo Uccello (Paolo di Dono, llamado) 583
Paolucci, Antonio 16, 217, 348
Papone, Paolo 594
Paravicini Bagliani, Agostino 85, 92, 108, 205
Parenti, R. 456
Park, David 256, 305, 335
Parkes, Malcolm B. 457
Parlato, Enrico 584
Parler, Meter 136
Paroli, Lidia 49
Pascual I, papa, santo 572, 573

Pascual II (Raniero di Bieda), papa 574
Pasquali, Gianfranco 111
Pastoureau, Michel 365, 370, 371, 453, 654
Patricio, santo 332
Patze, Hans 166
Pauler, Roland 104
Paulino de Burdeos, obispo de Nola, santo 237
Paulino de Nola, véase Paulino de Burdeos
Paulo, obispo de Guadix 53
Paulo II (Pietro Barbo), papa 639,
Paulo Diácono 55
Pavan, Gino 523
Pavan, Massimiliano 290
Pecere, Orondo 64, 221
Pedro, apóstol, santo 15, 30, 31, 33, 35, 194, 219, 235, 242, 244, 255, 300, 301, 307, 348, 349, 357, 408, 422, 427, 428, 435, 438, 519, 521, 529, 557, 560, 570, 571, 572, 573, 575, 576, 579, 615
Pedro Lombardo 541
Pedro Mártir (Pedro de Verona), santo 490
Peduto, Paolo 147
Pelacani, Biagio 298, 300-302
Pellegrin, Elizabeth 539, 550
Pellegrini, Carlo 283
Pellegrini, Luigi 115
Pellegrino II, patriarca 597
Penco, Gregorio 115
Penny, Nicholas 323
Pensabene, Patricio 18-20, 38, 291
Peri, Paolo 643
Périn, Patrick 51
Peroni, Adriano 63, 216, 224, 240, 245, 289, 290, 298, 308, 313, 492, 523
Perrot, Françoise 667
Pertz, Georg Heinrich 58
Perugino (Pietro Vannucci, llamado el) 16
Petrarca, Francesco 285, 353, 453, 462, 606
Petronio, obispo de Bolonia, santo 45, 363
Petrucci, Armando 330, 331, 463, 464
Pevsner, Nikolaus 47
Peyer, Hans Conrad 114
Pezzini, Graziana 225
Phillipps, Thomas 646
Pianea, Elena 594
Piccinini, Chiara 189, 420, 493
Piccinni, Gabriella 49
Piendl, Max 508, 522
Pierio de Alejandría, santo 186
Piero della Francesca 16
Piero de Médicis 639
Pierre de Los 639
Pietri, Charles 103
Pietri, Luce 103
Pietro Apiano 296
Pietro, abad 500
Pietro, mosaiquista en Reggio Emilia 587
Pietro da Eboli (Pietro Ansolini) 584
Pietro d'Oderisio 489
Pietro Lombardo, *véase* Pedro Lombardo
Pietro Trutberto, operarius en Ganagobie 588
Pilatos, Poncio 530
Pini, Antonio Ivan 74, 96, 107
Pinto, Giuliano 61, 88, 243, 257, 262, 393, 415, 612
Pío II (Eneas Silvio Piccolomini), papa 426, 513, 639
Pipino III, llamado el Breve 58
Pisanello (Antonio Pisano, llamado el) 16, 263
Pisano, Andrea 349, 450
Pisano, Bonanno 40, 41, 348, 442
Pisano, familia 349
Pisano, Giovanni 352, 482, 483, 487, 489, 492, 503, 504, 536
Pisano, Nicola 314, 352, 487, 490
Pisano, Nino 483, 504
Pitz, Ernst 83, 85
Piva, Paolo 60
Plan, Isabelle 59, 328, 523
Plantagenet, dinastía 248, 256, 489, 533, 537
Plinio el Viejo 53, 345, 353, 354, 362, 590, 650, 653, 666
Plotkek, Joachim 238
Plummer, Charles 51
Poeschke, Joachim 50, 291, 493, 524, 643
Poinçon, Robert 386, 635
Polacco, Renato 274
Poleggi, Ennio 165
Policleto el Viejo 289, 291
Poliziano, Angelo (Agnolo Ambrogini, llamado) 583, 584
Pollaiolo (Antonio di Iacopo Benci, llamado del) 352
Pollio, Georgia 443
Polonio, Valeria 115

Pomayrol, Pierre 547
Pomian, Kryszstof 313
Porcher, Jean 118, 120
Porro, familia 261, 592
Porta, Giuseppe 258, 584
Porta, Miriam 624
Porter, Arthur Kingsley 215, 493, 594
Portinari, Tommaso 639
Pöschl, Víctor 21
Posse, Otto 291, 592
Postan, Michael Moissey 73, 76, 86
Poulsen, Birte 315
Pracchi, Valeria 54
Prache, Anne 117, 123, 420
Pratesi, Alessandro 633
Predis, Cristoforo de 541
Preece, Louisa 433
Pressouyre, Léon 139, 323
Previtali, Giovanni 262, 307, 501, 507
Prinz, Friedrich 102, 150
Probo, cónsul 527
Procopio de Cesarea 49
Proiecta 274
Provero, Luigi 154
Prudencio, Clemente Aurelio 296, 656
Prust, John, canónigo 544
Ptolomeos (Lagidas), dinastía 306
Pucelle, Jean 393, 625
Puertas Tricas, Rafael 53
Pugliese Carratelli, Giovanni 567
Puhle, Matthias 242
Purchardus, monje 32

Quintavalle, Arturo Carlo 63, 207, 215-218, 220-226, 232, 244, 493
Quirós Castillo, Juan Antonio 51
Rabano Mauro 54, 59, 208, 227-229, 325, 507, 510, 523, 613, 643
Raby, Frederic James Edgard 276
Racolfo (Racholf), arquitecto, monje de Fulda 58
Radding, Charles Michael 47
Radovan, magíster 233
Rafael Sanzio 289, 643
Raff, Thomas 345, 347, 351, 444, 493
Ragghianti, Carlo Ludovico 223
Rahewin de Frisinga 313
Raimondino dei Lupi, marqués de Soragna 262
Rainaldo, abad de Santa María del Lago de Moscufo 522
Rainardo, abad de Cîteaux 210
Ramiro I, rey de Aragón 322
Ramón Lambard, maestro de obras 82
Raniero di Bieda, *véase* Pascual II, papa
Rashdall, Hastings 547, 550
Rasmo, Nicolò 242, 245, 262, 498, 507, 523, 524
Rasmussen, Jörg 40, 444
Ratchis, duque de Friuli y rey de los lombardos 218, 485, 555, 556
Raterio, obispo de Verona 104, 208
Ratger, abad 58
Raveggi, Sergio 161
Ravegnani, Giorgio 171
Real, Manuel Luis 13, 27, 39, 42, 43, 52, 59, 84,
Recesvinto, rey de los visigodos 276
Recht, Roland 47, 132, 135, 190, 194, 203
Redknap, Mark 456
Reeves, Brian 102
Régnier-Bohler, Danielle 279
Reilly, Bernard F. 537
Reinach, Salomón 315
Reinhold, Meyer 18
Remaclo, santo 346, 601
Renier de Huy 487, 531, 595
Restoro d'Arezzo 287, 288, 313, 315
Reudenbach, Bruno 340
Reydellet, Marc 249
Reynaud, Nicole 643
Reyniès, Nicole de 277
Ribault, Jean-Yves 200
Ricardo I, rey de Inglaterra, llamado Corazón de León 182
Ricardo II, rey de Inglaterra 637
Ricardo de Ware, abad de Westminster 360
Ricetti, Lucio 204
Ricci, Corrado 99, 363, 653
Ricci, Elisa 433
Ricci, Roberto 62
Ricci, Stefania 633
Riccobaldo da Ferrara 261
Rich, Edwin Ernest 86
Richard, pintor en Winchester 620
Riché, Pierre 103, 122, 340
Righetti Tosti Croce, Marina 567

Rigon, Antonio 109
Rinaldo de Vézelay 67
Rivoira, Giovanni Teresio 55
Rizzardi, Clementina 211
Robert de Grantmesnil 661
Roberto, escultor 492
Roberto I de Anjou, rey de Sicilia, llamado el Sabio 262, 445, 565
Rockwell, Meter 204
Rodenwaldt, Gerhart 295
Rodolfo de Suabia, rey 488
Rodolfo el Glabro 80
Roffia, Elisabetta 306
Roger, pintor en Winchester 620
Roger de Huy 434
Roger de Helmarshausen 647
Roger I, llamado Gran Conde de Calabria y de Sicilia 661
Roger II, rey de Sicilia 187, 358, 409, 424, 488, 578
Rolando da Piazzola 302
Roman, Joseph 299
Romanini, Angiola Maria 55, 66, 188, 215, 226, 298, 299, 492, 517, 524, 584
Romano, Giovanni 504, 594
Romano, Ruggiero 79, 108
Romano, Serena 244, 261, 584
Ronig, Franz J. 28-31, 399
Ronzani, Mauricio 107
Roosen-Runge, Heinz 335
Roriczer, Mathias 66
Rosenwein, Barbara H. 106
Ross, Alan Strode Campbell 335
Rosselli, Cosimo 16
Rosser, Gervase 90
Rossetti Brezzi, Elena 594
Rossetti, Gabriella 161, 162
Rossi, I. 220, 222
Rossi, Pietro 91, 150, 160, 220
Rossini, Maria Cristina 188
Rota, Ettore 290, 357, 358, 361, 584
Rotario, rey de los lombardos 55, 554, 556
Roth, Uta 332
Rouse, Mary A. 539, 550
Rouse, Richard H. 539, 550
Rovelli, Alessia 561
Rubei, Aramanno 378
Rubeus (Rosso da Perugia) 349, 651
Rubinstein, Nicolai 257
Rück, Meter 464
Rudolph, Conrad 64
Ruggero, fundidor 440
Ruggero, escultor 522
Ruiz Maldonado, Margarita 324
Ruodprecht, monje 30, 31
Rupert, Charles G. 279
Rusconi, Albertino 363
Rusconi, Roberto 115, 116
Rushforth, G. McN. 323
Rutenburg, Viktor Ivanovich 79

Sabatini, Francesco 567
Sabino, santo 250
Saboya, dinastía 157, 518, 622, 637, 638
Sack, Odrote 183
Saita, Eleonora 161
Salamagne, Alain 185
Salimbeni, Benuccio 631
Salmi, Mario 54, 75, 330
Salomi, Salvatorino 444
Salomón, rey de Israel 235, 321, 323, 347, 362, 498
Salomonson, Jan Willem 23
Salutati, Lino Coluccio 462
Salvini, Roberto 42, 216, 220, 223, 224, 307
Sancha de León, reina 532
Santangelo, Antonino 433
Santiago el Mayor, apóstol, santo 191, 383, 384, 428, 521, 575
Sapin, Christian 240, 524
Saradi-Mendelovici, Helen 21
Saturnino, santo 195
Sauerländer, Willibald 30, 129, 193, 199, 202, 203, 205, 308, 328, 493, 496, 501, 507
Savelli, familia 261
Sawalo, monje de Saint-Amand 525, 541
Scalia, Giuseppe 299
Scaligeri (Della Scala), familia 166, 612
Scalini, Mario 420
Scalon, Cesare 330
Scaraffia, Lucetta 102
Scarfì, Bianca Maria 299
Schäfer, Leo 59
Schaller, Hans Martin 104
Schanche, Audhild 102
Schapiro, Meyer 273, 493

Scheller, Robert Walter 624
Schieffer, Rudolf 27
Schirmer, Wolf 183
Schlesinger, Walter 27
Schlink, Wilhelm 194
Schlosser, Julios von 58, 60, 237, 250, 255, 264, 268, 286, 314, 492, 507, 511, 523, 583, 593, 624, 654
Schlunk, Helmut 239
Schmid, Anne 337
Schmidinger, Heinrich 105, 107
Schmitt, Annegrit 245
Schmuki, Kart 59
Schnapp, Alain 313, 315
Schneidmüller, Bernd 32
Schnitzler, Hermann 27, 32, 340
Schöller, Wolfgang 61
Schopf, Stefan 240
Schottmüller, Frida 348
Schrade, Hubert 239
Schramm, Percy Ernst 32, 33, 35, 61, 409, 516, 524
Schreiner, Meter 358
Schubert, Ernst 194
Schuette, Marie 433
Schuler, Stefan 67
Schüller, Manfred 205
Schwarzmaier, Hansmartin 152
Schwineköper, Berent 72
Sciurie, Helga 493
Scott, Susan C. 305
Scrovegni, Enrico 265, 393, 483, 609
Segagni Malacart, Anna 524
Segismundo Pandolfo Malatesta, señor de Rimini 16, 184
Segre Montel, Costanza 232, 549, 593, 624
Segundo 274
Seibert, Jacob 309
Seidel, Max 258, 314, 501
Sella, Pietro 633
Semff, Michael 498, 507
Semitecolo, Nicoletto 262
Sena Chiesa, Gemma 306
Sennhauser, Hans Rudolf 59, 524
Sereno, obispo de Marsella, santo 236, 613
Sergi, Giuseppe 9, 48, 61, 76, 101, 105, 107-114, 154, 157, 163, 190, 194, 205
Sergio, santo 56, 300
Sergio I, duque de Nápoles 560
Sergio I, papa, santo 557
Serlio, Sebastiano 455
Séroux d'Agincourt, Jean-Baptiste-Louise-Georges 603
Settia, Aldo Angelo 107, 109, 143-148, 154, 159, 161, 166-168, 171, 176, 177, 180, 181, 185, 186, 188, 420
Settis, Salvatore 63, 289, 290, 291, 294, 299, 302, 305, 311, 312, 312, 322, 323, 492, 493
Settis Frugoni, Chiara 588, 594
Severo, obispo de Rávena, santo 21, 169, 310, 348, 497
Seznec, Jean 325
Sforza, familia 142, 489, 638
Sforza, Francesco, *véase* Francesco Sforza
Sheard, Wendy Stedman 361
Shelby, Lon R. 66, 83
Sheppard, Carl D. 42
Sicardo, obispo de Cremona 227, 229, 230, 613
Sicardo, príncipe de Benevento 560
Sicone, príncipe de Benevento 560
Siconolfo, príncipe de Benevento 560
Sidonio Apolinar, santo 167, 168
Sigwart, obispo de Minden 615
Silva, Romano 58, 666
Silvestre I, papa, santo 255, 572
Silvestrelli, Maria Rita 164
Simacos, familia 306, 526
Simeoni, Gabriello 309
Simeoni, Luigi 77
Simms, George Otto 333
Simone dei Crocifissi (seudónimo de Simone di Filippo) 455
Simplicio, papa, santo 570
Simson, Bernhard von 63, 313
Singleton, Charles S. 288
Sixto III, papa, santo 570
Sixto IV (Francesco della Rovere), papa 16, 352, 639
Sjøvold, Thorleif 269
Skubiszewski, Piotr 67
Slavazzi, Fabricio 299
Sluter, Claus 203
Smit, Hillie 643
Smith, Cyril Stanley 647
Smith, Jeffrey Chipps 643
Smith, Margaret M. 342

Soldi Rondinini, Gigliola 160, 163
Solsterno, mosaiquista 579
Sommer, Johannes 252
Sörries, Reiner 329-331, 335
Sosson, Jean-Pierre 87, 91
Souchal, Geneviève 643
Sozomeno 21
Spada Pintarelli, Silvia 245, 523, 524, 624
Speciale, Lucinia 221, 444
Speer, Andreas 67
Spicciani, Amleto 154
Spinello Aretino 383
Spreti, Desiderio 308, 309
Springer, Meter 277
Spufford, Meter 567
Stähelin, Felix 348
Stahl, Alan M. 567
Stanley, Eric Gerald 335, 647
Staub, Johannes 522
Staufer, familia 283, 433
Stefaneschi, Bertoldo, cardenal 582
Stefaneschi, Jacopo Gaetano, cardenal 262, 408, 582, 612, 627, 628
Stefano III, duque de Nápoles 560
Steingräber, Erich 280, 604
Stenico, Arturo 299
Stern, Henri 342, 594
Stewart, David Jacob 66, 642
Steyaert, Delphine 493
Stiegemann, Christoph 58, 337, 339, 340
Stothart, Herbert 62
Stracholfus, vidriero 662
Stratford, Neil 65
Struve, Tilman 299
Strzygowski, Joseph 328
Stubbs, William 66, 492
Stucky-Schürer, Monica 643
Studer, Walter 524
Subes-Picot, Marie-Pasquine 241
Suckale, Robert 129, 203
Suetonio Tranquilo, Cayo 355
Suger de Saint-Denis 6, 14, 16, 64, 129, 346, 351, 359, 400, 478, 574, 601, 612, 616, 658
Sulpicio Severo 169
Swainson, Harold 24
Swarzenski, Georg 32, 539, 550
Symonds, Mary 433
Szabó, Thomas 85
Tabacco, Giovanni 102, 106, 108, 112, 141, 150-152
Tácito, Cornelio 264
Tafur, Pedro 324
Tangheroni, Marco 420
Tangmaro de Hildesheim, biógrafo 599
Taralon, Jean 122, 251, 299, 493, 666
Tarlati, Guido, obispo de Arezzo 630
Tasselli, Domenico 242
Taubert, Johannes 500, 507
Tavoni, Mirko 217
Tcherikover, Anat 195
Tenckhoff, Franz 62
Teodato, rey de los ostrogodos 168, 553
Teodeberto, rey de los francos 558
Teodolinda, reina de los lombardos 55, 306
Teodora, emperatriz de Oriente 569
Teodorico, rey de los ostrogodos 26, 27, 50, 59, 73, 144, 185, 255, 324, 350, 550, 551, 552, 553, 561, 569, 572
Teodorico da Orvieto, cardenal 628, 630
Teodosio I, emperador, llamado el Grande 656, 662
Teodulfo, obispo de Orleáns 236, 255, 507, 512, 572, 613
Teófano, emperatriz, mujer de Otón II 34, 35, 517, 530
Teófilo, monje 82, 244, 348, 351, 414, 433, 434, 444, 525, 568, 595, 600, 603, 617, 624, 644, 647-651, 653, 654, 666
Teofrasto 643
Terencio Afro, Publio 324, 342
Testi Rasponi, Alessandro 584
Testini, Pasquale 444
Tetrico, obispo de Auxerre 150
Teya, rey de los ostrogodos 551, 553
Thébert, Yvon 50
Thibaudat, Dominique 204
Thibodeau, Timothy M. 271
Thibout, Marc 241, 245, 250, 624
Thiemone, arzobispo de Salzburgo 619
Thietmar, obispo de Merseburgo 494, 518
Thirion, Jacques 594
Thomas, Bruno 420
Thomas, amanuense y miniaturista 339
Thordeman, Bengt 420
Thraede, Klaus 355
Thrupp, Sylvia L. 86, 90

Tino di Camaino 489, 504
Toesca, Ilaria 232
Toesca, Pietro 261, 493
Tolaini, Francesca 653, 654
Tomás, apóstol, santo 206, 258, 531
Tomás Becket, *véase* Tomás de Canterbury, santo
Tomás de Aquino, santo 67, 68, 259, 260, 265, 564
Tomás de Canterbury, santo 425, 426
Tomasello, Bruna 633
Tommaso di Pietro, *véase* Missaglia
Tongiorgi, Liana 456
Tori, Atilio 633
Tornay, Serge 369
Toro da Siena 630
Torp, Hjalmar 523
Torres Balbás, Leopoldo 133
Torresi, Antonio Paolo 653
Torriti, Jacopo 581
Tosatti, Bianca Silvia 653
Tosco, Carlo 47, 53, 58, 63, 162, 163, 420
Totila, *véase* Baduila
Toubert, Hélène 215, 243, 251, 609, 610, 624
Toubert, Pierre 76, 158, 159, 176
Trachtenberg, Marvin 193
Trajano, Marco Ulpio, emperador 20, 21, 355, 636
Tran Tam Tinh 311
Tranfaglia, Incola 162, 165
Transmandus, pintor en Bremen 612, 621
Trapp, Oswald 420
Travaini, Lucia 567
Trenta, Giorgio 247, 581, 584
Trnek, Helmut 433
Trolese, Francesco G. B. 115
Tronzo, William 39, 239, 242, 444, 593
Trudel, Verena 433
Tummers, Paul M. J. E. 66
Tuniz, Dorino 113
Tuotilo, monje de San Gall 525, 530
Turgotus, monje de Dirham 549
Turner, Jane 294, 523

Uboldi, Marina 56
Ugolino di Prete Ilario 582
Ugolino di Vieri 403, 601, 625
Ulbert, Günther 57
Uldarico, monje 208
Ulderico, patriarca de Aquileya 300, 303
Ulgerio, obispo de Angers 533
Ulianich, Boris 275
Ulrico, santo 34, 35, 518
Unbertus, escultor 470, 492
Unger, Friedrich Wilhelm 22, 350
Uribe Echeverría, Armando 584, 593
Ursus, escultor 492

Vaccari, Maria Grazia 456
Valentina Visconti, duquesa de Orleáns 637
Valentini, Roberto 353, 454, 583
Valenzano, Giovanna 224, 226
Valerio, obispo de Tréveris, santo 30, 304, 355
Vallet, Viviana 594
Valois, dinastía 503, 634, 637
Valturio, Roberto 184, 185
Van Aelst, Pieter 643
Van Belle, Jean-Louis 64
Van de Moortele, Sylviane 624
Van den Hoven, Birgit 71
Van der Horst, Koert 342
Van der Weyden, Rogier 432, 636, 639
Van Eyck, Jan 393, 432, 541
Van Ossel, Paul 49
Vandersmissen, Jan 653
Vannucci, Monica 63
Varanini, Gian Maria 159, 161, 165, 166
Vasari, Giorgio 361, 582, 584, 603
Vasco Rocca, Sandra 270, 275
Vasiliev, Alexander Alexandrovich 357
Vassalletto, familia 486
Vassalletto, Pietro 486
Vauchez, André 103, 116
Vegecio 172, 182
Végh, Janos 492, 583, 593, 624
Venancio Fortunato 56, 168, 276
Vénard, Marc 103
Ventura, Guglielmo 648
Vercauteren, Fernand 313
Verdier, Philippe 293, 604
Vergani, Graziano Alfredo 64
Vergnolle, Eliane 61, 123, 194-196, 493
Verhulst, Adriaan 149
Verità, Marco 666
Verret, Denis 493
Verrier, Jean 666

Verzar, Christine 224
Verzone, Paolo 118, 524
Vezin, Jean 550, 653
Vicente de Beauvais 67
Victor Manuel III, rey de Italia y de Albania, emperador de Etiopía 567
Viellard-Troiekouroff, May 56, 249
Vielliard, Jeanne 216, 251
Vierck, Hayo 57
Viglino Davico, Micaela 181
Viliaric, librero godo 330
Villani, Filippo 579, 582
Villani, Giovanni 584
Villard de Honnecourt 82, 83, 482, 491, 600, 618
Villela Petit, Inês 654
Vincenz, Andrzej 346
Vincino da Pistoia 582
Violante, Cinzio 109, 111, 154, 161, 162
Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel 654, 667
Virgilio Marón, Publio 15, 312, 341, 354, 430, 529, 606
Visconti, Azzone, *véase* Azzone Visconti
Visconti, Bernabò, *véase* Bernabé Visconti
Visconti, familia 637
Visconti, Gian Galeazzo, *véase* Gian Galeazzo Visconti
Visconti, Ottone, obispo de Milán 612
Vismara, Giulio 54
Vistoli, Daniele 523
Vital, santo 26, 27, 60, 273, 319, 569, 577, 637, 656
Vitiges, rey de los ostrogodos 553
Vitrubio Polión 466, 643
Viva di Lando 625
Vivanti, Corrado 79, 108
Vives, José 53
Vogel, Friedrich 168
Voigt, Georg 348
Voigtländer, Klaus 524
Volbach, Wolfgang Fritz 118, 120, 274, 537
Voltini, Giorgio 517, 524
Voltmer, Ernst 107

Wagner, David Leslie 66
Waitz, Georg 59, 63, 313
Walafrido Strabo, abad de Reichenau 350
Waldeier Bizzarro, Tina 61
Walker, Rose 251
Walois, familia 636
Warburg, Aby 256, 257, 290, 292, 304, 331, 633, 641, 643
Ward-Perkins, Bryan 18, 49
Warmondo, obispo de Ivrea 539
Warnke, Martin 14, 61
Wechtari, duque de Friuli 555
Wegner, Max 15
Wehling, Ulrike 584
Weihrauch, Hans Robert 348
Weinfurter, Stefan 32
Weiss, Roberto 298, 304
Weitzmann, Kart 237, 243, 319-321, 323, 325, 326, 329
Welber, Mariano 633
Wemhoff, Matthias 337, 339, 340
Wenceslao, duque de Bohemia, santo 35
Wenceslao, pintor bohemio 263
Wentzel, Hans 667
Werner, Alfred Emile Anthony 335
Werner, Ernst 100
Werner, Karl Ferdinand 151
Wernher, vidriero 662
Wernhoff, Matthias 58
Wessel, Klaus 604
Westermann-Angerhausen, Hiltrud 31
Wetter, Evelin 433
Wettstein, Janine 250, 251
Weyer, Angela 513, 524
Wezil, monje de San Blas 619
White, John 133, 204, 444
Whitney,Elspeth 67
Wickham, Chris 158
Wiener, Jürgen 44, 250, 341
Wilckens, Leonie von 433
Wiligelmo 63, 215-218, 220-224, 226, 227, 231-233, 289, 307, 308, 310, 311, 314, 469, 474, 481, 492
Wilkes, John Joseph 18
Willemsen, Carl Arnold 594
William, pintor en Canterbury 620
William, pintor en Winchester 620
William de Brailes 391, 392, 546
Williams, John 610
Williamson, Paul 493
Wilm, Hubert 507
Winfield, David C. 617, 625

Winiardo, monje 58
Wirth, Gerhard 49
Witigowo de Reichenau 508
Wohl, Birgitta Lindros 18
Wolf, Gunther 27
Wölfflin, Heinrich 348
Wolfgang, obispo de Ratisbona, santo 33
Wollasch, Joachim 112
Wolvinius 597
Wormald, Francis 122, 331
Wright, David H. 328, 329, 333, 335, 336, 342
Wüstefeld, Wilhelmina C. M. 342

Yates, Frances Amelia 259

Zacarías, papa, santo 580
Zagrodski, Tadeusz 68
Zahlten, Johannes 67
Zakin, Helene 667
Zanardi, Bruno 305
Zarnecki, George 65, 537
Zen, Pietro, cardenal 639
Zenón, emperador de Oriente 551
Zenón, obispo de Verona, santo 476
Zerbi, Pietro 115
Zeri, Federico 248
Zevi, Fausto 19
Ziani, Sebastiano, dogo de Venecia 579
Zimmermann, Heinrich E. 339
Zósimo el Panopolitano 646
Zucchetti, Giuseppe 353, 583
Zucchini, Guido 363, 539, 550, 624
Zug Tucci, Hannelore 162
Zuliani, Fulvio 232
Zwierlein-Diehl, Erika 299

Índice de ilustraciones

Beat Brenk, Patronazgo y retórica

1. Roma, arco de Constantino, fachada sur, 312-315. 19
2. Estambul, Santa Sofía, capitel, 532-537. 24
3. Reichenau, *Salterio de Egberto,* el arzobispo Egberto de Tréveris recibe el salterio, miniatura sobre pergamino, *ca.* 977-980. Cividale, Museo Archeologico Nazionale, cod. 136, fol. 17*r*. 30
4. Tréveris, relicario de san Andrés, lámina de oro repujado, esmalte, piedras duras y filigrana, 977-993. Tréveris, Domschatz. 31
5. Reichenau, *Libro de perícopas de Enrique II,* Cristo corona a Enrique II y Cunegonda, miniatura sobre pergamino, 1007-1012. Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4452, fol. 2*r*. 33
6. Ratisbona, *Sacramentario de Enrique II,* Cristo corona a Enrique II, miniatura sobre pergamino, 1002-1014. Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4456, fol. 11*r*. 34
7. Cefalú (Palermo), catedral de la Transfiguración, nave central, 1131-1148. 38
8. Barisano da Trani, Monreale (Palermo), catedral de Santa María la Nueva, puertas de bronce, hacia 1185. 41

Roberto Greci, Las canterías: los gremios

1. Módena, *Relatio de innovatione ecclesiae Sancti Geminiani.* El arquitecto Lanfranco dirige las obras de construcción de la catedral de San Geminiano de Módena. Miniatura sobre pergamino, comienzos del siglo XIII. Módena, Biblioteca Capitolare, ms O. II. 11, fol. 1v. 84
2. Jacopo da Roseto, relicario de san Petronio. Escudo de los albañiles. Esmalte translúcido, 1383. Bolonia, basílica de San Petronio. 95

3. Giorgio d'Alemagna, *Biblia de Borso d'Este*. El rey Arfaxad construye Ecbatana. Miniatura sobre pergamino, 1458-1460. Módena, Biblioteca Estense Universitaria, ms V. G. 12 = lat. 423, vol. I, fol. 216*v*. 96

ANNE PRACHE, Caracteres de la construcción de iglesias y monasterios

1. Rávena, basílica de San Apolinar Nuovo, parte norte de la nave central, primera mitad del siglo VI. 118
2. Aquisgrán, Capilla Palatina (catedral de Santa María), tribuna, *ca.* 790-805. 121
3. Paray-le-Monial (Borgoña), basílica (antes iglesia del priorato cluniacense) del Sagrado Corazón, nave central, finales del siglo XI-comienzos del siglo XII. 124
4. Módena, catedral de San Geminiano, fachada occidental, 1099-1106 y segunda mitad del siglo XII. 127
5. Chartres, catedral de Notre-Dame, nave central, *ca.* 1195-1220. 131
6. Wells (Anglia oriental), catedral de San Andrés, fachada occidental, *ca.* 1225-1240. 133
7. Praga, catedral de San Vito, nave central, hacia *ca.* 1340-1385. 136
8. Reichenau, planta de la abadía de Saint-Gall, dibujo sobre pergamino, *ca.* 825. Saint-Gall, Stiftsbibliothek, Cod. Sang. 1092. 138

ALDO A. SETTIA: Caracteres de la construcción de castillos y palacios

1. Torba (Varese), torre del conjunto fortificado, finales del siglo V-principios del siglo VI. 169
2. Langeais (Loiret, centro de Francia), *donjon*, finales del siglo XI. 177
3. Candelo (Biella), refugio, vista del recinto amurallado con torre, primera mitad del siglo XIV. 181
4. Viterbo, palacio papal, exterior, fachada norte, siglo XIII. 188

CHIARA PICCININI: Observaciones sobre la escultura arquitectónica monumental: las portadas esculpidas entre el Románico y el Gótico

1. Vézelay (Borgoña), iglesia de la Magdalena, portada occidental central, *ca.* 1125-1130. 191
2. Saint-Gilles-du-Gard (Languedoc), iglesia abacial de Saint-Gilles, portada occidental central, los apóstoles Santiago y Pablo y el friso con escenas de la Pasión, segundo cuarto del siglo XII. 191
3. Reims, catedral de Notre-Dame, fachada occidental, después de 1255. 192
4. Aulnay-de-Saintonge (Poitou-Charentes, Francia occidental), iglesia de Saint-Pierre, portada occidental, a partir de *ca.* 1145. 196
5. Saint-Denis, catedral (antes abacial) de Saint-Denis, portada occidental central, 1140 (consagración), muy restaurada en 1837-1839. 197

6. Chartres, Catedral de Notre-Dame, portada occidental central, estatuas-columna del abocinamiento izquierdo, *ca.* 1145-1155. 199
7. Bourges, catedral de Saint-Étienne, fachada occidental, *ca.* 1225-1235. 200
8. Poitiers, catedral de Saint-Pierre, portada de santo Tomás, tímpano, *ca.* 1265-1275, detalle. 206
9. Charroux (Poitou-Charentes, Francia occidental), virgen necia de la portada occidental central de la iglesia abacial de Saint-Sauveur, 1255-1270, detalle. Charroux, Musée lapidaire. 206

ARTURO CARLO QUINTAVALLE: Reforma gregoriana, escultura y mobiliario litúrgico entre los siglos XI y XII

1. Cluny, altar de la iglesia abacial de los Santos Pedro y Pablo (Cluny III), 1095. Cluny, Musée Lapidaire du Farinier. 214
2. Cluny, placa de cancel de la iglesia abacial de los Santos Pedro y Pablo (Cluny III), 1095. Cluny, Musée Lapidaire du Farinier. 214
3. Capo di Ponte (Brescia), iglesia de San Salvatore, altar, principios del siglo XII. 219
4. Bernardus Gelduinus, Toulouse, iglesia abacial de Saint-Sernin, altar, dos ángeles sujetan el clípeo con el busto de Cristo, 1096, detalle. 220
5. Módena, catedral de San Geminiano, fachada, águila, símbolo del evangelista san Juan, 1106. 222
6. Nonantola (Módena), iglesia abacial de San Silvestro, tímpano de la portada principal, Cristo entre ángeles y los símbolos de los evangelistas, finales del siglo XI. 223
7. Nicoló, Castell'Arquato (Piacenza), colegiata de Santa Maria Assunta, placa de cancel del presbiterio, Visitación, 1122. 224
8. Nicoló (taller), Fano (Pesaro y Urbino), catedral de Santa Maria, púlpito, Anunciación y Visitación, tercer decenio del siglo XII. 225
9. Nicoló (taller), Fano (Pesaro y Urbino), catedral de Santa Maria, púlpito, Visitación, tercer decenio del siglo XII. 226
10. Milán, basílica de San Ambrosio, púlpito, comienzos del siglo XII, detalle. 227
11. Milán, basílica de San Ambrosio, púlpito, Última Cena, comienzos del siglo XII. 228

ALESSIO MONCIATTI: Decoración pictórica y musivaria

1. Domenico Tasselli, Roma, basílica de San Pedro, del mundo derecho de la nave, aguada, 1605. Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, Cod. A 64 ter, fol. 13*r*. 242
2. Ambrogio Lorenzetti, Montesiepi (Siena), oratorio de San Galgano, escenas de la Virgen, vista de Roma, sinopia y fresco, 1334-1340, detalle. 246

3. Maestro Francesco, Cimabue y Vincino da Pistoia, Pisa, catedral de Santa Maria Assunta, bóveda del ábside, Cristo entronizado entre la Virgen y san Juan evangelista, mosaico, 1300-1321. 247
4. Reichenau, iglesia de San Jorge (Oberzell), milagros de Cristo, resurrección de la hija de Jairo, pintura mural, finales del siglo X. 249
5. Saint-Savin-sur-Gartempe (Poitou-Charentes, Francia occidental), iglesia abacial de Saint-Savin, pórtico, escenas del Apocalipsis, tres ángeles y tres apóstoles, pintura mural, *ca.* 1100, detalle. 251
6. Sigena (Aragón), monasterio de Santa María, sala capitular, episodios del Antiguo Testamento, la creación de Adán, pintura mural, *ca.* 1190-1200, detalle. 253
7. Maestro Wenceslao, Trento, Castillo del Buen Consejo, Torre Aquila, ciclo de los Meses, el mes de Junio, fresco, *ca.* 1400, detalle. 263
8. Giotto, Padua, Capilla de los Scrovegni, figuras alegóricas de los Vicios y las Virtudes, la Justicia, fresco, 1303-1305. 266

MARCO COLLARETA: Mobiliarios, ajuares, decoraciones muebles

1. Eilbert de Colonia, altar portátil, esmalte y miniatura bajo cristal de roca, *ca.* 1130-1140. Berlín, Staatliche Museen. 272
2. Alemania (¿área mosano-renana?), aguamanil, bronce, *ca.* 1400. Florencia, Museo Nazionale del Bargello. 275
3. Arte visigodo, corona del rey Recesvinto, oro y piedras semipreciosas, 653-672. Madrid, Museo Arqueológico Nacional. 276
4. Austria (¿Salzburgo?), faldistorio de la abadía de Admont, madera y piel (asiento), comienzos del siglo XIII. Viena, Österreichisches Museum fur angewandte Kunst. 280
5. Inglaterra o Normandía, tapiz de Bayeux, escenas de la conquista de Inglaterra a manos de Guillermo duque de Normandía (1066), bordado de lana de colores sobre lino, último tercio del siglo XI, detalle. Bayeux, Musée de la Reine Mathilde. 282
6. Venecia, tablero, lámina de plata dorada, esmalte y piedras duras, *ca.* 1300. Aschaffenburg, Museen der Stadt Aschaffenburg. 284
7. Padua, *De viris illustribus* de Francesco Petrarca (en la vulgarización de Donato degli Albanzani), Petrarca en el estudio, miniatura sobre pergamino, finales del siglo XII. Darmstadt, Hessische Landesbibliothek, ms 101, fol. 1*v*. 286
8. Renania, cofre para joyas, madera de boj con restos de dorado, principios del siglo XII. Florencia, Museo Nazionale del Bargello. 287

CLAUDIO FRANZONI: «El presente del pasado»: las formas clásicas en la Edad Media

1. Urna cineraria de Agripina, grabado de J.-J. Boissard, *Romanae urbis topographiae et antiquitatum*, Francfort, 1597. 292
2. Atenas, Partenón, friso dórico del lado norte, metopa con Atenea y Hera (o Temis), mármol, segunda mitad del siglo V a.C., reproducción gráfica. 295
3. Gema romana, grabado de F. Liceti, *Hieroglyphica sive antiqua schemata gemmarum anularium*, Padua, 1653. 297
4. Padua, palacio arzobispal, exterior, estela romana reutilizada con los retratos de Enrique IV y Berta, mármoles, finales del siglo XII-comienzos del XIII. 303
5. Werden, cruz del arzobispo Herimann, cobre dorado, filigrana y lapislázuli, antes del 1056 (cabeza de lapislázuli, obra romana del siglo I reutilizada). Colonia, Erzbischöfliches Diözesan-Museum. 304
6. Copa de los Ptolomeos (siglo I a.C. e intervención medieval para su reutilización), grabado de B. de Montfaucon, *L'Antiquité expliquée et representée en figures*, París, 1719. 306
7. Hércules Horario, grabado de G. Simeoni, *Illustratione de gli epitaffi et medaglie antiche*, Lyon, 1558. 309
8. Reichenau, *Evangeliario de Liuthar*, Apoteosis de Otón III, miniatura sobre pergamino, *ca.* 990. Aquisgrán, Domschatz, Inv. Greimme Nr. 25, fol. 16*r*. 310
9. Wiligelmo, Módena, catedral de San Geminiano, fachada, sacrificio de Caín y Abel, comienzos del siglo XII. 311

FABRIZIO CRIVELLO: Norte y Mediterráneo en la génesis del arte medieval

1. Roma, *Evangeliario de San Agustín*, el evangelista Lucas, miniatura sobre pergamino, finales del siglo VI (*ca.* 600). Cambridge, Corpus Christi College, cod. 286, fol. 129*v*. 331
2. Irlanda o Iona (Escocia), *Libro de Durrow*, página tapiz, miniatura sobre pergamino, *ca.* 680. Dublín, Trinity College Library, ms A. 4. 5 [57], fol. 3*r*. 333
3. Irlanda o Iona (Escocia), *Libro de Durrow*, símbolo del evangelista Marcos, miniatura sobre pergamino, *ca.* 680. Dublín, Trinity College Library, ms A. 4. 5 [57], fol. 84*v*. 334
4. Arte ostrogodo, fíbula aquiliforme (de la tumba de la vía Flaminia de Roma), celdas de oro con almandinas planas incrustadas, primera mitad del siglo VI. Roma, Museos Capitolinos, Gabinetto Medagliere, Inv. nº 293. 334
5. Wearmouth-Jarrow, *Codex Amiatinus*, el escriba y sacerdote Esdras, miniatura sobre pergamino, comienzos del siglo VIII (antes del 716). Florencia, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms Amiat. 1, fol. V/4*r*. 336
6. Eadfrith (Lindisfarne), *Libro de Lindisfarne*, el evangelista Mateo, miniatura sobre pergamino, segundo decenio del siglo VIII. Londres, The British Library, Cotton Nero ms D. IV., fol. 25*v*. 336

7. Mercia o Northumbria, *Evangeliario Barberini,* el evangelista Mateo, miniatura sobre pergamino, finales del siglo VIII. Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, ms Barb. lat. 570, fol. 11*r*. 337
8. Irlanda o Iona (Escocia), *Libro de Kells,* página inicial del Evangelio de San Marcos, miniatura sobre pergamino, finales del siglo VIII (*¿ca.* 800?). Dublín, Trinity College Library, ms 58, fol. 130*r*. 338
9. Escuela Palatina de Carlomagno (Worms), *Evangeliario de Godescalco,* página inicial de la pericopa para la vigilia de Navidad, miniatura sobre pergamino, 781-783. París, Bibliothèque Nationale de France, ms Nouv. acq. lat. 1203, fol. 4*r*. 340
10. Reims, *Biblia de San Pablo Extramuros,* el evangelista Marcos y la página inicial de su evangelio, miniatura sobre pergamino, *ca.* 870. Roma, Abadía de San Pablo Extramuros, *Codex membranaceus saeculi IX*, fols. 270*r* y 271*v*. 343
11. Saint-Vaast (Arrás), *Evangeliario de Praga,* página inicial del Evangelio de san Lucas, miniatura sobre pergamino, último cuarto del siglo IX. Praga, Khihovna Metropolitini Kapitoly, ms Cim. 2, fol. 127*r*. 344

NORBERTO GRAMACCINI y THOMAS RAFF: Iconología de las materias

1. Roma, basílica de San Pedro, estatua de san Pedro, bronce, finales del siglo XIII-comienzos del XIV. 349
2. Aquisgrán, Capilla Palatina (catedral de Santa María), puertas de bronce, finales del siglo VIII. 351
3. Nicola y Giovanni Pisano y colaboradores, Perugia, Fuente Mayor, grupo de las ninfas, bronce, 1276-1278. 352
4. Estambul, foro de Constantino, columna de pórfido, 328-416. 356
5. Aquisgrán, Capilla Palatina (catedral de Santa María), celosía del matroneo, bronce, hacia 790-810, detalle. 359
6. Arte romano (Egipto), Venecia, basílica de San Marcos, exterior, grupo de los Tetrarcas, pórfido, principios del siglo IV. 360

Las técnicas

MARIO SCALINI, Armas y armaduras

1. Fontevivo (Parma), iglesia abacial de Santa María, lauda sepulcral del caballero Guido Pallavicino, 1301. 382
2. Florencia, puerta de Oltrarno (puerta San Giorgio), san Jorge y el dragón, bajorrelieve, *ca.* 1260. (© Archivo Alinari, Florencia). 383
3. Leonardo di Giovanni, retablo de Santiago, plata repujada, 1367-1371, detalle. Pistoia, catedral de San Jacopo (© Archivo Alinari, Florencia). 384

4. Betto di Gieri, retablo de San Juan Bautista, san Juan Bautista ante Herodes, plata repujada, 1367-1377, detalle. Florencia, Museo de la Obra de la catedral (© Archivo Alinari, Florencia). 416
5. Milán, armadura de Jacobo IV de Matsch, acero, latón grabado, cuero, 1361-1366. Castel Coira, Armería de los condes Trap (© Foto M. Bertoni, por amable concesión de la editorial Magnus). 418

SASKIA DURIAN-RESS, Bordados

6. Sur de Alemania (¿Ratisbona?), manto de Enrique II, signo zodiacal de Géminis, bordado de oro sobre seda, *ca.* 1010-1020. Bamberg, Domschatz. 422
7. Sicilia (?), paramento de altar, pareja de rapaces afrontadas, bordado de oro y seda sobre seda amarilla, comienzos del siglo XIII, detalle. Asís, Tesoro de la basílica de San Francisco. 425
8. Inglaterra, mitra, muerte de Tomás Becket (1270), bordado en oro y seda sobre seda blanca, finales del siglo XII. Munich, Bayerisches Nationalmuseum. 425
9. Sur de Alemania, frontal de Bamberg, el viaje de los Reyes Magos, bordado en oro, plata y seda de colores sobre lino, *ca.* 1300, detalle. Munich, Bayerisches Nationalmuseum. 428
10. Renania superior, tapiz Malterer, Aristóteles cabalgado por Filis, bordado de lana sobre lino, *ca.* 1320-1330. Friburgo, Augustinermuseum. 430
11. Borgoña, vestimentas de la Orden del Toisón de Oro, manto de María, santa Bárbara, bordado de oro, plata y seda de colores sobre lino, *ca.* 1425-1440. Viena, Schatzkammer. 431

GIORGIA POLLIO y VALENTINO PACE, Bronce y artes de la fundición

12. Constantinopla, puertas de bronce de la catedral de San Andrés de Amalfi (Salerno), antes del 1065. 438
13. Constantinopla, puertas de bronce de la iglesia abacial de San Benito de Montecassino, el patriarca Abraham, 1066. Montecassino, Museo de la abadía. 439
14. Constantinopla, puertas de bronce de la iglesia abacial de San Benito de Montecassino, el patriarca Jacob, 1066. Montecassino, Museo de la abadía. 439
15. Canosa (Bari), mausoleo del príncipe Bohemundo, puertas de bronce, *ca.* 1180. 440
16. Oderisio da Benevento, Troia (Foggia), catedral de Santa María Assunta, puertas de bronce (© Archivo Alinari, Florencia). 441
17. Barisano da Trani, Trani (Bari), catedral de San Nicolás Peregrino, puertas de bronce, *ca.* 1180-1190. 442

18. Benevento, catedral de San Bartolomé, puertas de bronce, el prendimiento de Cristo, comienzos del siglo XIII. 443

GIOVANNI DONATO, Cerámicas y terracotas

19. Pisa, iglesia de San Martino, exterior del ábside, bacina de mayólica, segundo cuarto del siglo XIII-primera mitad del siglo XIV. 445
20. Maestro de Chertsey, baldosa con incrustaciones de la abadía de San Pedro de Chertsey (Surrey), *ca.* 1250-1260. Londres, British Museum. 446
21. Pomposa, iglesia (antes abacial) de Santa María, pórtico, friso de terracota, segunda década del siglo XI, detalle. 452
22. Maestro de los Apóstoles de Nuremberg, san Bartolomé, terracota, *ca.* 1400. Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum. 454

ARMANDO PETRUCCI, Escritura

23. Toulouse, epitafio de Bernardo, siglo VIII. Toulouse, Musée des Augustins. 458
24. Aquisgrán, epitafio de Adriano I, mármol negro *(noire belge)*, 795. Roma, basílica de San Pedro, atrio. 459
25. Pavía, epígrafe fúnebre del duque Audualdo, mármol gris, *ca.* 763. Pavía, Museos Cívicos del Castillo de los Visconti. 460
26. Mino da Fiesole, Roma, Santa Francesca Romana, monumento funerario del capitán Antonio de Rio, 1475. 463
27. Fra Giocondo da Verona, compilación epigráfica hecha por Bartolomeo Sarnito, último cuarto del siglo XV. Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, ms Vat. lat. 10228, fol. 41*r*. 463

SAVERIO LOMARTIRE y GUIDO GENTILE, Escultura

I. DE PIEDRA

28. Dijón, catedral (antes iglesia abacial) de San Benigno, cripta, «hombre-capitel» (capitel figurado), *ca.* 1010. 467
29. Arte de las Cruzadas, semicapitel de la basílica de la Anunciación de Nazaret, escena simbólica *(Fides-Ecclesia), ca.* 1180, detalle. Nazaret, Museo de la basílica. 468
30. Cluny, capitel de la iglesia abacial de San Pedro y San Pablo (Cluny III), los ocho tonos del canto gregoriano, el tañedor de cítara (tercer tono), 1113-1118. Cluny, Musée Lapidaire du Farinier. 469
31. Avallon (Borgoña), colegiata de Saint-Lazare, portada occidental central, «estatua-columna» de las jambas de la derecha, medidados del siglo XII. 470

32. Saint-Benoît-sur-Loire (Loiret, Francia central), iglesia abacial de San Benito, campanario-pórtico, cuerpo inferior, capitel corintio con la inscripción «Unbertus me fecit», segundo cuarto del siglo XI. 471
33. Saint-Génis-des-Fontaines (Languedoc), iglesia abacial de Saint-Génis, dintel de la portada occidental, 1020-1021. 473
34. Benedetto Antelami, Parma, baptisterio de San Juan, «Puerta del Redentor» (portada occidental), tímpano, Juicio Final, 1196-1216. 477
35. Königslutter (Baja Sajonia), «Kaiserdom» (iglesia abacial de San Pedro y San Pablo), cornisa esculpida en el exterior del ábside central, poco después de 1135, detalle. 480
36. Marsella, iglesia abacial de San Víctor, cripta, lauda sepulcral del abad Isarn, 1048. 488
37. Módena, catedral de San Geminiano, «Puerta de los Príncipes» (puerta del lado sur), arquivolta, roleo vegetal animado, escultor trabajando un capitel, comienzos del siglo XII, detalle. 490

II. DE MADERA

38. Saint-Maurice de Agaune (Valais, Suiza), relicario de la cabeza de san Cándido, soporte de madera tallada, *ca.* 1165. Saint-Maurice de Agaune, Trésor de l'Abbaye. 495
39. Saint-Maurice de Agaune (Valais, Suiza), relicario de la cabeza de san Cándido, lámina de plata sobre soporte de madera, *ca.* 1165. Saint-Maurice de Agaune, Trésor de l'Abbaye. 495
40. Colonia, crucifijo, madera policromada, *ca.* 1070, detalle. Colonia, Schnütgen-Museum. 496
41. Norte de Italia, crucifijo, madera policromada, 1205. Gries, colección particular V. Hepperger (© Foto M. Pintarelli, Bolzano). 498
42. Pirineos o Alpes occidentales, Virgen sentada con el Niño, madera policromada, mediados del siglo XII. Susa, Museo Diocesano de Arte Sacro. 499
43. Umbría, Virgen entronizada con el Niño, madera policromada, *ca.* 1260. Montalcino, abadía de San Antimo. 500
44. Borgoña, santa coronada, madera con restos de policromía, 1310-1320. Asti, Cabildo de la catedral de la Curia Obispal (© Foto Bruna Biamino - Archivo Fotográfico de la Fundación *Torino Musei).* 503
45. Valle de Aosta, puertas de retablo, escenas de la vida de la Virgen y de la infancia de Cristo, madera tallada, 1330-1340. Turín, Museo Cívico de Arte Antiguo y Palacio Madama (© Foto Rampazzi - Archivo Fotográfico de la Fundación *Torino Musei).* 505

MATTHIAS EXNER, Estucos

46. Rávena, Baptisterio de los Ortodoxos, interior, nivel de las ventanas con figuras de profetas en templetes, estuco, segunda mitad del siglo V. 512
47. Cividale, Templete Lombardo (oratorio de Santa Maria in Valle), interior, pared oeste, estuco y pintura mural, finales del siglo VIII-comienzos del IX. 514
48. Milán, basílica de San Ambrosio, ciborio, cara sur, san Ambrosio entre Otón I y Otón II, estuco, 972-973. 516
49. Gernrode (Sajonia-Anhalt), abadía de San Ciriaco, Santo Sepulcro, muro norte con el grupo del *Noli me tangere*, estuco, finales del siglo XI. 519
50. Hildesheim (Baja Sajonia), iglesia abacial de San Miguel, cancel de la cabecera occidental, estuco, cara norte, 1195-1197. 520

MICHELE TOMASI, Marfiles

51. Roma, díptico de los Símacos y de los Nicómacos, hoja de los Símacos, marfil, *ca.* 400. Londres, Victoria and Albert Museum. 526
52. Metz, placa de encuadernación con escenas de la vida de Cristo, marfil, *ca.* 840-850. París, Bibliothèque National de France, ms lat. 9388. 529
53. Milán, placa del «grupo de Magdeburgo», Pilatos se lava las manos, marfil, antes del 968. Munich, Bayerisches Nationalmuseum. 530
54. Angers (?), báculo de San Nicolás, marfil, mediados del siglo XII. Londres, Victoria and Albert Museum. 533
55. París, Descendimiento, marfil, *ca.* 1280-1300. París, Musée du Louvre. 535
56. París, arqueta con escenas sacadas de relatos, marfil, *ca.* 1300-1325. Baltimore, Walters Art Gallery. 535
57. Utrecht, tabernáculo de la Virgen con escenas de su vida, marfil, *ca.* 1440-1470. Monza, Tesoro de la catedral. 536

COSTANZA SEGRE MONTEL, Miniatura

58. Ivrea, *Sacramentario de Warmondo,* la Virgen corona a Otón III, miniatura sobre pergamino, 999-1002. Ivrea, Biblioteca Capitular, ms LXXXVI/31, fol. 160*v*. 539
59. Lincolnshire (?), *Bestiario de Aberdeen,* Adán poniendo nombre a los animales, miniatura sobre pergamino, *ca.* 1200. Aberdeen, University Library, ms 24, fol. 5*r*. 540
60. Echternach, *Libro de perícopas de Enrique III,* el *scriptorium* de Echternach, miniatura sobre pergamino, 1039-1040. Bremen, Staats- und Universitätsbibliothek, ms b. 21, fol. 124*v*. 543
61. Winchester (?), *Epístolas de san Pablo,* inicial P con escenas de la vida de san Pablo, miniatura sobre pergamino, *ca.* 1150. Oxford, Bodleian Library, ms Auct. D.I.13, fol. 1*r*. 544

62. Bamberg, san Ambrosio, *Opera varia,* las operaciones para la realización de un manuscrito, miniatura sobre pergamino, *ca.* 1150. Bamberg, Staatsbibliothek, ms Patr. 5, fol. 1*v*. 545
63. Hamburgo, *Biblia,* adquisición del pergamino, miniatura sobre pergamino, 1255. Copenhague, Kongelige Bibliotek, ms 4. 2°, vol. I, fol. 183*v*. 545
64. Hildebertus (Bohemia), san Agustín, *De civitate Dei,* el miniaturista Hildebertus, miniatura sobre pergamino, *ca.* 1140. Praga, Biblioteca Capitular, ms A 21, fol. 153*r*. 546
65. Norte de Francia, *La vraie Ystoire dou Bon Roi Alexandre,* Alejandro y el hombre salvaje, miniatura sobre pergamino, 1290-1300. Bruselas, Bibliothèque Royale, ms 11040, fol. 49*r*. 548
66. Londres o Glastonbury, *Li Livres du Graunt Caam,* la partida de Marco Polo hacia Oriente, miniatura sobre pergamino, *ca.* 1400. Oxford, Bodleian Library, ms Bodley 264, fol. 218*r*. 548
67. París, *Livre des merveilles,* los acéfalos de la isla de Dondina, miniatura sobre pergamino, *ca.* 1410-1412. París, Bibliothèque Nationale de France, ms 2810. 548

ERMANNO A. ARSLAN y LUCIA TRAVAINI, Monedas

I. SIGLOS V-IX

68. Tres sólidos de oro de Teodorico, moneda y medalla acuñada, *ca.* 497. Roma, Gabinetto Numismatico Nazionale, Palacio Massimo. 551
69. Ceca de Pavía, tremís de oro del rey Cuniperto, 688-700. Milán, Civiche Raccolte Numismatiche. 555
70. Ceca de Sibrium, tremís de oro («estelar») del rey Desiderio, 757-774. Milán, Civiche Raccolte Numismatiche. 556
71. Ceca de Treviso, denario de plata de Carlomagno, 781-800. Milán, Civiche Raccolte Numismatiche. 558
72. Ceca de Benevento, sólido de oro de Sicone, príncipe de Benevento, 817-832. Milán, Civiche Raccolte Numismatiche. 560

II. SIGLOS X-XV

73. Ceca de los obispos de Vic, condado de Osona (Cataluña), denario de plata, segunda mitad del siglo XI. Barcelona, Gabinet Numismatic de Catalunya. 564
74. Chartres, condado, denario de plata, siglo XI. Cambridge, Fitzwilliam Museum, Colección Grierson. 565

ALESSIO MONCIATTI y COSTANZA SEGRE MONTEL

I. MURAL

75. Roma, cabeza de san Pedro, fragmento del arco triunfal de la basílica de San Pablo Extramuros, mosaico, *ca.* 440-450. Ciudad del Vaticano, San Pedro, Grutas. 571

76. Germigny-des-Prés (Loiret, Francia central), oratorio de Teodulfo, bóveda absidal, el arca de la Alianza, mosaico, *ca.* 806. 572

77. Roma, iglesia de Santa Práxedes, bóveda absidal, Teofanía, mosaico, *ca.* 817-824. 573

78. Roma, iglesia de Santa Maria Nova, bóveda absidal, Virgen en majestad entre san Juan, Santiago, san Pedro y san Andrés, mosaico, *ca.* 1161. 575

79. Venecia, basílica de San Marcos, bóveda occidental, escenas de la Pasión, el beso de Judas y el escarnio de Cristo, *ca.* 1180-1190. 577

80. Monreale (Palermo), catedral de Santa María la Nueva, pared sobre el trono real, Cristo corona a Guillermo II, mosaico, 1166-1189. 578

81. Florencia, baptisterio de San Juan Bautista, cúpula, el anuncio a Zacarías, sinopia, *ca.* 1280, detalle. 580

82. Florencia, baptisterio de San Juan Bautista, cúpula, Juicio Final, mosaico, 1270-1275, detalle. 580

83. Parri Spinelli (atribuido a), dibujo del mosaico de Giotto, Roma, basílica de San Pedro, atrio, la *Navicella* (Cristo camina sobre las aguas, mosaico, *ca.* 1300), 1410-1430. Nueva York, Metropolitan Museum of Art, Hewitt Fund, 19.76.2. 582

II. PAVIMENTAL

84. Otranto (Lecce), catedral de Santa Maria Annunziata, pavimento de la nave central, asno tocando la lira, mosaico, 1163-1165, detalle. 588

85. Ganagobie (Provenza), iglesia del priorato de Santa María, pavimento del coro, centauro y animales, mosaico, *ca.* 1125-1129. 588

86. Aosta, colegiata de los Santos Pedro y Orso, pavimento del presbiterio, Sansón desquijarando al león, mosaico, segundo cuarto del siglo XII, detalle. 589

87. Asti, catedral de Santa Maria Assunta, pavimento del presbiterio, David, mosaico, segunda mitad del siglo XII, detalle. 590

88. San Benigno Canavese (Turín), iglesia abacial de San Benigno de Fructuaria, pavimento del presbiterio, grifos afrontados, mosaico, finales del siglo XI-comienzos del XII. 590

MARCO COLLARETA, Orfebrería y técnicas de orfebre

89. San Eloy (?), fragmento de la cruz de Saint-Denis, oro y pastas vítreas, primera mitad del siglo VII. París, Bibliothèque Nationale de France, Cabinet des Medailles. 595
90. Francia, cruz relicario de Clairmarais, anverso, plata grabada, *ca.* 1220. Saint-Omer, catedral de Notre-Dame, Trésor. 596
91. Wolvinius, altar de oro de San Ambrosio, frente posterior, san Ambrosio corona al artista, lámina de plata repujada y dorada y esmalte, *ca.* 850. Milán, basílica de San Ambrosio. 597
92. Nicolás de Verdún, altar de Losterneuburg, el cruce del Mar Rojo, esmalte *champlevé,* 1181. Klosterneuburg, Stiftskirche. 601
93. Ugolino di Vieri y taller, relicario del Corporal, el obispo de Orvieto recoge el Corporal milagroso, esmalte translúcido, 1337-1338, detalle. Orvieto, catedral de San Lorenzo. 602
94. París, *Goldenes Rössl* (Carlos VI de Francia ante la Virgen), oro y esmalte *en ronde bosse,* 1403-1404. Altötting, iglesia parroquial de San Felipe y Santiago, Schatzkammer. 602
95. Borgoña, «vaso de los monos», esmalte pintado, *ca.* 1430. Nueva York, Metropolitan Museum of Art. The Cloisters Collection. 603

COSTANZA SEGRE MONTEL, Pintura

96. Daniel Rabel, inspirado en el *Génesis Cotton,* el tercer día de la Creación, acuarela, 1618-1622. París, Bibliothèque Nationale de France, ms fr. 9530, fol. 32*r*. 605
97. Venecia, basílica de San Marcos, nártex, cúpula de la Creación, el tercer día de la Creación, mosaico, *ca.* 1215-1225. 605
98. Simone Martini, *Virgilio Ambrosiano,* Servio desvela el texto de Virgilio, miniatura sobre pergamino, *ca.* 1336. Milán, Biblioteca Ambrosiana, ms A 79 inf., fol. 1*v*. 606
99. Los pintores Valade, Bouleau, Moras y Mazurier realizando copias sobre lienzo de la bóveda de la iglesia abacial de Saint-Savin-sur-Gartempe para el Musée des Monuments Français, *ca.* 1938 (© Cliché Franceschi 2431). 608
100. Aosta, catedral de Santa Maria Assunta, ático, pared sur, historias de Moisés, la plaga de moscas, pintura mural, *ca.* 1030-1040. 609
101. Kirkerup (Dinamarca), iglesia parroquial, primera bóveda de la nave, Adán y Eva («Virago») tentados por la serpiente, pintura mural, *ca.* 1350. 609
102. Montecassino, *Leccionario de Montecassino,* el abad Desiderio ofrece a san Benito los bienes de la abadía, miniatura sobre pergamino, *ca.* 1071. Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, ms Vat. lat. 1202, fol. 2*r*. 611
103. Verona, palacio abacial de San Zenón, cortejo prestando homenaje a Federico II, pintura mural, 1236-1239, detalle. 615

104. Castilla, Alfonso X el Sabio, *Cantigas de Santa María,* milagroso rescate de un pintor que cae de un andamio, miniatura sobre pergamino, 1281-1284. El Escorial, Real Biblioteca, ms T.I.1, fol. 109*r*. 617
105. Villard de Honnecourt, *Cuaderno,* cabeza de viejo y esquemas de composición para figuras de hombres y animales, miniatura sobre pergamino, *ca.* 1230. París, Bibliothèque Nationale de France, ms fr. 19093, fol. 18*r*. 618

ELISABETTA CIONI, Sellos

106. Impronta del sello de Jacopo Stefaneschi, cardenal diácono de San Giorgio in Velabro, 1337. Châlons-en-Champagne, Archives Départamentales de la Marne. 627
107. Impronta del sello de Bernardo, prior de San Fedele de Siena, 1314. Ciudad del Vaticano, Archivo Secreto Vaticano. 629
108. Impronta del sello de Gentile de Partino da Montefiore, cardenal presbítero de San Martino ai Monti, 1309. Ciudad del Vaticano, Archivo Secreto Vaticano. 629
109. Toscana, matriz del sello de Sozzo di Tuccio Guicciardini caballero, finales del siglo XIII (reproducción invertida). Florencia, Museo Nazionale del Bargello. 631

NELLO FORTI GRAZZINI, Tapices

110. Hermanos Limbourg, *Très Riches Heures,* el mes de enero, miniatura sobre pergamino, entre los años 1413-1416. Chantilly, Musée Conde, ms 65, fol. 1*v*. 635
111. París (Robert Poinçon, de cartones de Jan Boudolf), Apocalipsis de Angers, la derrota de la bestia y la medida de la Nueva Jerusalén, tapiz, *ca.* 1373-1380. Château d'Angers (© Photos 12 / Grazia Neri). 635
112. Área franco-flamenca (de un cartón de Jacques Daret), historias de Alejandro Magno, empresas asiáticas de Alejandro Magno, tapiz, *ca.* 1460. Roma, Palacio Doria-Pamphili (© Archivi Alinari, Florencia). 641
113. Área franco-flamenca, historias de Hércules, Hércules inaugura los Juegos Olímpicos, tapiz, segundo cuarto del siglo XV. Glasgow, Burrell Collection (© Foto Paolo Bonacina). 642

FRANCESCA DELL'ACQUA, Vidrieras

114. Rávena, fragmentos de un disco de vidrio de la basílica de San Vital, busto de Cristo, grisalla sobre vidrio, siglo VI o siglos IX-X. Rávena, Museo Nazionale. 656
115. Renania, vidriera de la abadía de Santa María («Bergischer Dom») de Altenberg (Colonia), motivos vegetales, grisalla sobre vidrio, *ca.* 1270-1280. Darmstadt, Hessisches Landesmuseum. 658
116. Augusta (Baviera), catedral de Santa María, vidrieras con figuras de profetas, el profeta Daniel, grisalla sobre vidrio, *ca.* 1100. 659
117. Bourges, catedral de Saint-Étienne, vidriera con historias de las reliquias de san Esteban, el hallazgo de las reliquias de san Esteban, grisalla sobre vidrio, *ca.* 1210-1215. 659
118. Gerona, dibujo preparatorio de vidriera, yeso sobre tabla, mediados del siglo XIV. Gerona, Museu d'Art. 663
119. París, Sainte-Chapelle, vidrieras con historias de Judith y Job, vidrio pintado con grisalla, *ca.* 1245. 665

ÍNDICE

PRESENTACIÓN 5
Enrico Castelnuovo y Giuseppe Sergi

DEL CONSTRUIR:
TÉCNICAS, ARTISTAS, ARTESANOS, COMITENTES

BEAT BRENK
Patronazgo y retórica 13
1. Introducción 13
2. Artistas «de diversis nationibus» y materiales «undique conquisitis», o la «retórica de lo diferente» 15

CARLO TOSCO
Los arquitectos y los talleres 47
1. Presentación 47
2. Los talleres en el mundo latino-germánico 48
3. Arquitectos para un imperio: la época carolingia 57
4. Los nuevos protagonistas del Románico 61
5. Los arquitectos reconocidos 63
6. Arquitectos de cantería y arquitectos de teoría 66

ROBERTO GRECI
Las canterías: los gremios 69
1. Presentación 69
2. Un periodo de transición 71
3. Persistencias anacrónicas, innovaciones lentas, diferencias 78
4. Los artesanos entre trabajo y política 92
5. Conclusiones 100

GIUSEPPE SERGI
Las sedes religiosas 101
1. Presentación 101
2. Los monasterios de los primeros siglos medievales 102
3. Diócesis y reclutamiento de obispos 103
4. Prestigio y poder en las catedrales 104
5. Las iglesias rurales 109
6. Los monasterios benedictinos de los siglos centrales 111
7. De los benedictinos a los cistercienses, los cartujos y los hospitalarios 113
8. La variada red de sedes religiosas tardomedievales 115

ANNE PRACHE
Caracteres de la construcción de iglesias y monasterios 117
1. Las iglesias 117
2. Los monasterios y los edificios canonicales 137

PAOLA GUGLIELMOTTI
Sedes y funciones civiles 141
1. Presentación 141
2. Fortificaciones rurales: de la época tardoantigua al siglo IX 143
3. Castillos y palacios de obispos y señores en las ciudades hasta el periodo comunal 148
4. Proliferación de las fortificaciones desde finales del siglo IX 153
5. Palacios y castillos de las ciudades tardomedievales 159

ALDO A. SETTIA
Caracteres de la construcción de castillos y palacios 167
1. La «prehistoria» del castillo medieval 167
2. El encastillamiento de época poscarolingia 171
3. Las innovaciones del siglo XII 177
4. Los dos últimos siglos de la Edad Media 183
5. El palacio 185

CHIARA PICCININI
Observaciones sobre la escultura arquitectónica monumental: las portadas esculpidas entre el Románico y el Gótico 189
1. Presentación 189
2. Del Románico al Gótico 194
3. Una mirada a las canterías 202

ARTURO CARLO QUINTAVALLE
Reforma gregoriana, escultura y ajugar litúrgico entre los siglos XI y XII 207
1. Presentación 207
2. Textos y ajuar fijo 208

3. Antecedentes paleocristianos y altomedievales 211
4. La época de la Reforma 213

ALESSIO MONCIATTI
Decoración pictórica y musivaria 235
1. «Non a pictoribus sed a scriptoribus comprehendi» 235
2. Problemas de definición y descripción 237
3. La arquitectura como receptáculo y vínculo 238
4. Arte sacro: continuidad en las iconografías bíblicas 241
5. Invención, disposición, ejecución 244
6. Los comitentes 248
7. Escuelas regionales y relaciones transnacionales 250
8. La pintura mural y otras técnicas 252
9. Arte civil: otras persistencias y variedades de uso 254
10. «Est autem naturale homini ut per sensibilia ad intellegibilia veniat» 258
11. El Trecento italiano 261
12. «A mi pluma no se le debe conceder menos autoridad que al pincel del pintor» 264

MARCO COLLAREta
Mobiliarios, ajuares, decoraciones muebles 267
1. Presentación 267
2. Los límites del campo 267
3. El espacio sagrado 270
4. El espacio profano 277
5. Hacia el coleccionismo 285

CLAUDIO FRANZONI
«El presente del pasado»: las formas clásicas en la Edad Media 289
1. «Post spatia temporum a voragine terrae abstracta»: interpretar la reutilización 289
2. Interpretar «justamente» 294
3. Bajo el signo de la ambigüedad: la *conversio* de las imágenes 298
4. De la reutilización a la imitación: el «Hércules Horario» de Rávena y los atlantes modeneses 305
5. El encanto de lo antiguo 312

JOAQUÍN YARZA LUACES
Las raíces del arte medieval 317
1. Prefacio 317
2. La herencia antigua 317
3. La tradición judía 325

FRABRIZIO CRIVELLO
Norte y Mediterráneo en la génesis del arte medieval 327
1. Introducción 327
2. Las bases tardoantiguas 329
3. Las islas británicas 332
4. La evolución en el continente 338

NORBERTO GRAMACCINI y THOMAS RAFF
Iconología de los materiales 345
1. Presentación 345
2. El bronce 347
3. El pórfido 354
4. El mármol de Paros 361

MICHEL PASTOUREAU
El color 365
1. Presentación 365
2. Problemas documentales 366
3. Problemas metodológicos 368
4. Problemas epistemológicos 370

LAS OBRAS: COLORES, MATERIALES, ARTÍFICES,
de FABRIZIO CRIVELLO 385

LAS TÉCNICAS

MARIO SCALINI
Armas y armaduras 377
Presentación, 377 – Tecnología siderúrgica y producción, 377 – Tipos y formas de la armadura medieval, 381 – La invención de la armadura: formas en evolución del siglo XIII al XV, 417

Arquitectura 420

SASKIA DURIAN-RESS
Bordados 421
Presentación, 421 – La época otoniana y el siglo XI, 421 – El siglo XII, 424 – El *opus anglicanum* y el siglo XIII, 425– El Gótico cortés, 427 – El siglo XV, 430

GIORGIA POLLIO y VALENTINO PACE
Bronce y artes de la fundición 433
Introducción, 433 – El ejemplo de las puertas de bronce del sur de Italia, 436

GIOVANNI DONATO
Cerámicas y terracotas 444
Cerámica, 444 – Terracota, 451

ARMANDO PETRUCCI
Escritura 457
Presentación, 457 – La herencia gráfica del mundo antiguo y el particularismo gráfico medieval, 457 – La reforma gráfica carolingia, 458 – España y el sur de la Italia lombarda, 460 – La época de la gótica, 461 – Reacción antigótica y regreso a lo antiguo, 462

SAVERIO LOMARTIRE y GUIDO GENTILE
Escultura 464
I. EN PIEDRA, 464 – El capitel, 464 – La portada, 472 – La fachada, 478 – La estatuaria, 481 – El mobiliario escultórico, 483 – El monumento sepulcral, 487 – La técnica y los artistas, 490 – II. EN MADERA, 493 – De las estatuas-relicario a las tallas de madera, 493 – Crucifijos y «Sedes Sapientiae», 495 – Figuras del Gótico. Temas y producción de imágenes, 501

MATTHIAS EXNER
Estucos 507
Introducción, 507 – Las fuentes, 507 – Materiales y técnicas, 508 – Análisis del complemento pictórico, 510 – La plástica en estuco en el Imperio carolingio, 511 – Milán, norte de Italia y área alpina en los siglos X y XI, 516 – Baja Sajonia y región del Harz en los siglos XI y XII, 518 – La escuela de Ruggero, 522 – Conclusión, 522

MICHELE TOMASI
Marfiles 524
Los materiales, 524 – La elaboración, 525 – Las bases tardoantiguas, 525 – El renacimiento carolingio, 527 – La época otoniana, 530 – Variedad románica, 531 – El periodo del Gótico, 534

COSTANZA SEGRE MONTEL
Miniatura 537
Caracteres específicos, 537 – La relación con otras técnicas, 541 – El comitente, 541 – El trabajo en el *scriptorium,* 542– Los talleres laicos y la producción para la universidad, 546 – Las colecciones de los bibliófilos, 547

ERMANNO A. ARSLAN y LUCIA TRAVAINI
Monedas 550
I. SIGLOS V-IX, 550 – Hacia la Alta Edad Media: la monetización de los ostrogodos, 550 – Entre los bizantinos y los lombardos, 553 – La Italia

bizantina, 556 – Benevento lombarda, 558 – Carlomagno en Italia, 558 – II. SIGLOS X-XV, 561 – La monetización en Italia entre los siglos X y XV, 561 – Producción de moneda: las cecas entre Estado y empresa, 562 – Texto e imagen: imitaciones y falsificaciones, 564 – Grabadores de cuños, 565 – La moneda en la sociedad medieval, 566

ALESSIO MONCIATTI y COSTANZA SEGRE MONTEL
Mosaico 567

I. MURAL, 567 – Presentación, 567 – Continuidad e innovaciones entre la Tardoantigüedad y la Edad Media, 568 – *Renovatio* carolingia y uso político del mosaico, 571 – Discontinuidad del panorama europeo del siglo IX al XI, 572 – Desde Bizancio: mosaicos benedictinos en Campania y la Roma reformada, 574 – San Marcos de Venecia en el alto Adriático, 575 – La Sicilia normanda, 577 – Roma en la primera mitad del siglo XIII, Florencia y Toscana, 578 – Roma en la segunda mitad del siglo XIII y el final del «mosaico medieval», 581 – Mosaicos en el siglo XIV y mosaico humanista, 582 – II. PAVIMENTAL, 584 – La técnica y los materiales, 584 – El taller, 586 – Las inscripciones, 587 – El comitente y el programa iconográfico, 589 – Apreciación, en negativo y en positivo, 590

MARCO COLLARETA
Orfebrería y técnicas de orfebre 594

El oro y los metales preciosos, 594 – La incisión y el entalle, 595 – El repujado y el cincelado, 596 – El calado y la filigrana, 597 – Las piedras preciosas, 598 – La policromía de los metales, 599 – El esmalte, 600

COSTANZA SEGRE MONTEL
Pintura 604

Las técnicas pictóricas, 604 – Estado de conservación, restauraciones e inventarios, 607 – El comitente, 610 – El programa iconográfico, 612 – El trabajo en el taller, 616 – El pintor, 619 – La relación con lo antiguo y con Bizancio, 622

ELISABETTA CIONI
Sellos 625

Función y caracteres específicos, 625 – La recepción estilística, 626 – El papel de la heráldica, 631 – El ámbito comunal, 632

NELLO FORTI GRAZZINI
Tapices 633

El renacimiento del siglo XIV, 633 – París, Arrás y Tournai, 634 – La difusión: encargos y coleccionismo, 637 – El primer Renacimiento, 639

FRANCESCA TOLAINI
Tratados técnicos 643
El género literario, 643 – Los textos, 645 – La transmisión, 650 – Enfoques y métodos, 651

FRANCESCA DELL'ACQUA
Vidrieras 654
Presentación, 654 – La técnica, 654 – Los orígenes, 655 – La Alta Edad Media, 656 – Ascenso y apogeo, 657 – Los maestros vidrieros, 661 – La evolución gótica, 664

ÍNDICE ONOMÁSTICO 669

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES 697